

الاتجاه البنيوي

أما الاتجاه النقدي الجديد الخامس الذي تجلّى في تناول النقاد العرب المحدثين للشعر العربي فهو الاتجاه البنيوي . والبنيوية ، كما يقول أصحابها ، لون من ألوان التمرد على الدراسات النقدية التقليدية القائمة على الحفظ والرصد التاريخي المستند إلى حياة الشاعر وأحداث عصره ، إذ هي ترتبط بالنص ولا تبتعد عنه^(١) ، كما تضع نصب عينها أن لكل جنس أدبي نظاماً خاصاً يتم التوصل إليه من الأنساق الفردية المتحققة في الأعمال الأدبية المختلفة ، ثم الانطلاق منه بعد ذلك إلى النصوص الفردية من أجل دراستها في ضوء علاقتها بالنسق العام^(٢) . ومن هنا رأينا فلاديمير پروب يصل من خلال دراسته للقصة الخيالية إلى تصور بنية كلية عامة للقصة سماها « القصة العمدية » أو « الأنموذج » تتوفر فيها كل الاحتمالات البنائية للإحدى والثلاثين وظيفة التي استطاع استقراءها في عشرات الحكايات^(٣) . وتهتم البنيوية أيضاً بدراسة

(١) انظر د. محمد عناني / المصطلحات الأدبية الحديثة / ١٠٣ - ١٠٤ . وهذا ما وضعه بارت نصب عينيه في دراسته لمسرح راسين (انظر إديث كيرزويل / عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو / ترجمة د. جابر عصفور / آفاق عربية / ١٩٨٥م / ٨٦) .

(٢) د. عبد العزيز حمودة / المرايا المحدثّة - من البنيوية إلى التفكيك / عالم المعرفة (العدد ٢٣٢) / إبريل ١٩٩٨م / ٢٣٢ .

(٣) المرجع السابق / ٢٣٠ .

الأنماط التي يمكن أن يستشفها من يقرأ أى عمل أدبي أو يستمع إليه سواء أكانت أنماط أصوات تتكرر في أماكن مختلفة من القصيدة أو أنماط معانٍ تتكرر في شتى كلماتها . وهذه الأنماط من شأنها توحيد النص وإبراز عناصر معينة فيه ^(١) ، وإن كان هناك من يرى أنه إذا كان من السهل تطبيق المنهج البنيوي على فنون الأدب السردى مثل الأسطورة والرواية والمسرحية حيث يمكن تقسيم السياق السردى إلى عناصره كتنابع الأحداث والحبكة والشخصيات ، فإن الأمر في الشعر بخلاف ذلك ، إذ ليس له مثل هذه العناصر ^(٢) .

ولعل مما يثير الدهشة والاستغراب أن نتساءل : أليس في النقد العربى القديم ما يومئ إلى أن أسلافنا قد تنبهوا إلى مفهوم البناء فى القصيدة الشعرية ؟ والجواب هو أن هؤلاء الأسلاف قد لاحظوا أن الشعراء الجاهليين عادة ما يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال والبكاء عندها جاعلين ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها بحثاً عن الماء والكلأ ، ثم ينتقلون من ذلك إلى النسيب وشكوى الوجد وألم الفراق بغية استمالة الأسماع والقلوب ، إذ كان الحب والحديث عنه مما يدخل البهجة على النفوس ، فإذا استوثقوا أنهم قد ملكوا الأسماع والقلوب عقبوا بذكر ما يستوجب حقوقهم عند من يقصدون مدحهم فوصفوا رحلتهم ومشاقها ، حتى إذا اطمأنوا أنهم مهّدوا السبيل إلى قلوب من

(١) د. محمد عناني / المصطلحات الأدبية الحديثة / ١٠٦ .

(٢) د. عبد العزيز حمودة / المرايا المحدثّة / ٢٣١ .

يمدحونهم دخلوا في المديح وفضلوهم على أشباههم وحركوا أريحيّتهم ... وهكذا . وعليهم خلال ذلك كله أن يعدّوا بين هذه الأغراض فلا يغلبوا قسماً فيها على حساب آخر ولا يطيلوا فيمّلوا أو يقصّروا فيخلّوا^(١).

على أن الأمر لم يقتصر عند حدّ الملاحظة بل تعدّاه إلى أن جعلوا هذا البناء فرضاً على الشعراء المتأخرين فقالوا مثلاً إنه لا يصحّ لأحد من الشعراء أن يقف على منزل عامر بدلاً من الأطلال ، أو أن يذكر أن رحلته كانت على حمار أو بغل لا على ناقة أو بعير ، أو أن المياه التي وردها أثناء تلك الرحلة كانت مياه عذبة جارية لا آجنة طامية ... إلخ^(٢). كما اشترطوا أن يكون مطلع القصيدة من الجودة والوضوح وشدة الأسر وقوة الأثر بحيث يدفع الجمهور إلى التنبيه والإصغاء ، وأن يكون الخروج من موضوع إلى موضوع من الحذق والبراعة بحيث لا يشعر السامع به ، وهو ما يسمونه « حسن التخلص » ، ثم أن ينال ختام القصيدة من عناية الشاعر ما يجعله لاصقاً بالذهن فلا ينسى ، وأطلقوا على ذلك « حسن المقطع »^(٣). والمقصود من كل ذلك أن يكون هناك لون من الوحدة يضم هذا التنوع في الموضوعات .

(١) انظر ابن قتيبة / الشعر والشعراء / ١ / ٧٤ - ٧٦ .

(٢) المرجع السابق / ١ / ٧٦ - ٧٧ .

(٣) انظر مثلاً ابن رشيق / العمدة / مطبعة السعادة / ١٩٠٧م / ١ / ١٤٥ - ١٤٦ ، ١٥٦ ، والبغدادى / خزانة الأدب / المطبعة الأميرية / ١٢٩١ هـ /

فهذا هو نظام القصيدة العربية (أو قل : بناؤها أو بنيتها) عند نقادنا القدامى . صحيح أن هذه البنية لا تتحقق لكل القصائد بل لبعضها فقط ، وأغلب ما يكون ذلك فى شعر المديح ، بيد أنه ينبغى أيضاً ألا يفوتنا أن بنية الحكاية ، كما استخلصها پروپ ، لا تتحقق فى كل الحكايات ، فقد تنقلص وظائف إحدى الحكايات إلى اثنتين فحسب ، وقد تزيد حتى تتجاوز الثلاثين . وفوق ذلك فإن نقادنا القدامى لم يكتفوا بأن يوردوا لنا بنية القصيدة العربية كما فعل پروپ فى بنية الحكاية ، بل عملوا على تفسيرها نفسياً واجتماعياً (أو قل : إنسانياً وقومياً) ، إذ ذكروا مثلاً ميل النفوس إلى النسب واضطرار القبائل العربية دائماً إلى الارتحال بحثاً عن الماء والكلإ فى مواقع جديدة .

ويعدّ د. كمال أبو ديب أحد أوائل الدارسين العرب الذين تناولوا الشعر العربى على أساس بنيوى ، وذلك فى كتابه المسمى بـ « الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » ، الذى كان فى الأصل مقالات وأبحاثاً نشرها فى أوقات ومجلات متفرقة ثم جمعها بعد ذلك بين دفتى كتاب صدر عن « الهيئة المصرية العامة للكتاب » سنة ١٩٨٦ م .

وهو يصف الاستمرار فى تناول الشعر الجاهلى على الأسس التى كان يركز عليها ابن قتيبة أو حتى د. طه حسين و د. شوقى ضيف بأنها « من السذاجة بمكان » ^(١) . ومن ثم يعلن أنه سيستعين فى

(١) لست من أنصار النفور من القديم لمجرد قدمه أو الطيران إلى الجديد لمجرد =

دراساته هذه بخمسة تيارات بحثية متميزة فى غذا الترڤ : وهى التحليل البڤوى للأسطورة ، والتحليل التشكلى للحكاية ، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة فى إطار معطيات التحليل اللغوى والدراسات اللسانية والسيميائية ، والمنهج النابع من بعض المعطيات الأساسية فى الفكر الماركسى ، وهو المنهج الذى يولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبى والبنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية ، وكذلك تحليل عملية التأليف الشفهى فى الشعر السردى ودور الصيغة (formula) فى آلية الخلق ، مع التصرف فى هذه المناهج حسب ظروف البحث (١).

وهو يؤكد أن هناك درجة كبيرة من الشبه بين بنية القصيدة وبنية الحكاية ، فالقصيدة (مثل الحكاية) تتألف هى أيضاً من وظائف قد تصل إلى إحدى وعشرين ، وقد تنقلص إلى وظيفتين ليس غير . إلا أنه

= جدته أو العكس ، بل أو من بأن فى كل اتجاه أو مذهب نقدى فى العادة جوانب إيجابية وأخرى سلبية ، وعناصر تصلح للبقاء وأخرى يطمسها الزمن . ولا أظن أن ما سطره ابن قتية أو طه حسين وأمثالهما قد انتهت صلاحيته بل أوقن أنه سىظل قادراً على إلهام النقاد ومؤرخى الأدب إلى آخر الدهر بما فيه من أفكار خلاقة وذوق مرهف وأسلوب مشرق ممتع سواء اتفقنا مع ما يقولون أو اختلفنا ، وذلك على العكس من تلك الطلاسم الركيكة التى تكاد أن تسد علينا أفق النقد هذه الأيام .

(١) انظر د. كمال أبو ديب / الرؤى المقنعة / ٥ - ٦ . وأرجو من القارئ ألا تدخله الرهبة أمام هذه المصطلحات ، ولسوف يرى بعد قليل أن الأمر فى أغلبه لا يعدو أن يكون رغاوى صابونية لا يخرج منها بشئ ذى بال . وجدير بالتنبيه أننى سوف أناقش مسألة « الصيغة » عند حديثى عن الشفاهية فى الفصل الأخير من دراستى هذه .

يستدرك قائلاً إن ثمة فرقا جوهريا بين بنية القصيدة وبنية الحكاية يتمثل في أن ترتيب الوظائف في القصيدة متغير هو أيضاً كعددتها ، أما في الحكاية فثابت لا يتغير^(١) . كما أنه ، فيما ذكر لنا ، قد لاحظ أن لكل وظيفة في الشعر الجاهلي تقريبا (مثلما هو الحال في الحكاية) نقيضا يمثل تجاوزا أو حلا لها : فالتحريم يقابله الانتهاك ، والإحساس بالنقص يقابله إشباع هذا النقص ... وهكذا ، وهو ما يسميه بـ « الانتظام الثنائي الضدى »^(٢) .

ثم يقول إن « التعميمات السائدة حول بنية القصيدة الجاهلية هي في أساسها ذات طبيعة انطباعية لأنها تصدر عن قراءة لعدد محدود من القصائد » . وهذا العدد المحدود ، حسبما قال ، لا يصلح أن يكون ممثلا حقيقيا لهذا الشعر^(٣) . وبعد قليل يضيف قائلاً إنه قام بتحليل مائة وخمسين قصيدة جاهلية مكنته « أن يميز تحت الخيوط المعنوية المتعددة (أى الموتيفات) والحركات الكثيرة المختلفة للخيوط المضمونية في الشعر الجاهلي تيارين من التجارب الجذرية يشكلان ثنائية ضدية : التيار الأول تيار وحيد البعد يتدفق من الذات في مسار لا يتغير مجسدا انفجارا انفعاليا يكاد أن يكون لازميا وخارجا عن السيطرة لا يُكَبَّح ، أما الثانى فهو تيار متعدد الأبعاد ، أو هو بالأحرى نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة ، لتيارات تتفاعل وتتواشج ، ويكتمل التبلور النهائي لهذا النمو

(١) المرجع السابق / ٢٥ .

(٢) السابق / ٢٦ .

(٣) السابق / ٤٧ .

فى سياق زمنى وبجسد عملية خلق للفاعليات المعاكسة وتحقيق التوازن بين الأضداد فى الوعى ^(١). ويتجسد التيار الأول ، كما يقول ، فى سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة ، ويتحقق ذلك فى قصائد الهجاء والغزل والرثاء وبعض الخمريات ... إلخ ، على حين يمثل النمط الثانى مستوى من التجربة أعمق فى دلالاته الوجودية من النمط الأول ، حيث « يتواسج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع إحساس مأسوى بحتمية الموت والطبيعة اللانهائية للحياة ذاتها » . وبرغم أن التيار الأول قد يتخذ بنية ذات شريحة واحدة أو بنية متعددة الشرائح فإن التيار الثانى لا يتشكل إلا فى بنية من النوع الأخير . وهو يرى أن أية قصيدة هجائية يمكن أن تمثل التيار الأول ذا البنية الوحيدة الشريحة ، بينما تمثل عينية أبى ذؤيب الهذلى فى رثاء أولاده هذا التيار نفسه فى حالة البنية المتعددة الشرائح . أما التيار المتعدد الأبعاد فإن المثال الأكمل له فى نظره هو معلقة لببى ^(٢).

ومع ذلك كله نرى الدكتور أبو ديب فى موضع آخر من كتابه الذى بين أيدينا يقول ما مفاده أن من المحتمل وجود أنماط بنيوية أخرى فى الشعر الجاهلى غير هذه الأنماط الثلاثة ^(٣) ، وذلك بالرغم من أن مفهوم البنية يقتضى العموم ، إذ رأينا كيف يذكر پروب أن هناك بنية واحدة

(١) السابق / ٤٨ . لاحظ الطنطنة اللغوية والجنوح إلى الغموض فى عبارة الناقد .

(٢) السابق / ٤٨ - ٤٩ .

(٣) السابق / ٢٦١ .

للكهاية الشعبية فى جميع أرجاء العالم ، بينما بنى القصيدة الجاهلية وحدها قد بلغ عددها عند الدكتور أبو ديب ثلاثا ولا يزال الباب مفتوحا أمام بنى أخرى . بل إنه يطلق على كل قصيدة يحللها اسما خاصا بما قد يوحى على الأقل بأن لكل من هذه القصائد بنية خاصة بها لا تشاركها فيها غيرها : فمعلقة لبيد تسمى « القصيدة المفتاح » ، ومعلقة امرئ القيس « القصيدة الشبقية » ... وهكذا . وقد ذكر الأستاذ الباحث نفسه فى هذا الكتاب أن تجليات البنية فى الشعر الجاهلى من الكثرة بحيث « تجعل الحديث عن بنية ثابتة للقصيدة الجاهلية عبثا يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشمولية » (١) . كما عاد إلى هذا المعنى فى موضع آخر من ذات الكتاب فأكد أن الدراسة التحليلية الإحصائية قد كشفت زيف الإيمان بأن للنص الجاهلى بنية ثابتة أو طاغية (٢) . صحيح أنه كان يردّ بذلك على ما قاله ابن قتيبة من وجود بناء ثابت للقصيدة العربية القديمة ، لكن هذه الملاحظات هى من العمومية بحيث تندرج تحتها أية محاولة للوصول إلى بنية واحدة للقصيدة الجاهلية . ورغم ذلك كله فإننى أعدّ هذه النتيجة إحدى النتائج الإيجابية للبحث ، إذ ليس البناء الفنى لأى جنس أدبى شيئا جامدا ثابتا ، بل هو صورة تتغير وتتطور مع الزمن كما هو مشاهد . يستوى فى هذا الشعر وفن القصص والفن المسرحى . وهذه فى الواقع ضربة مصممة

(١) السابق / ٥٤٩ .

(٢) السابق / ٦٧٩ .

للاتجاه البنيوي في النقد الأدبي . ومن ؟ من واحد من أشهر دعائه !
كذلك يرى الأستاذ الناقد أن ثمة احتمالاً لتشكيل المعلقة بنيةً
واحدة تتمثل فيها الرؤية المركزية للثقافة في استجابات مختلفة من نص
إلى نص للأسئلة الأساسية في الوجود الجاهلي^(١) . والمعروف أن المعلقة
تختلف في موضوعاتها واهتماماتها ، وهذا يصدق على كثير جداً من
قصائد الجاهلية ، فكيف يا ترى يمكن تصنيفها على حسب ما قاله ؟
وثمة ملاحظة أخرى ، وهي أن الأستاذ الدكتور قد ذكر في بداية
الكتاب ، كما رأينا ، أن للقصيدة الجاهلية وظائف مثلما للحكاية الشعبية
وظائف ، لكنه عند تحليل ما حلل من قصائد جاهلية لا يأتي بذكر لهذه
الوظائف البتة بل يتحدث عن الوحدات التكوينية والحركات والجمل
اللغوية وحزم العلاقات ... إلخ ، وهو ما يعني أن الأمر لا يخرج عن
حدود الكلام والادعاء .

ويكثر الأستاذ الباحث من ذكر ما تسميه البنيوية بـ « الثنائيات
الضدية » ويحرص على إبرازها في القصائد التي يحللها (كالموت والحياة ،
والجفاف والطرارة ، والصمت والضجة ... إلخ) معلقاً عليها أهمية
شديدة ، إذ يركز عليها في تفسير النص الشعري^(٢) . وأحياناً ما تستحق
هذه الثنائيات ذلك الاهتمام الذي يوليه الناقد إياها ، وأحياناً أخرى لا
تستحق ذلك ، بينما في أحيان ثالثة نحس أن الناقد يستنطق النص هذه

(١) السابق / ٢٦١ .

(٢) انظر مثلاً ص ٦٩ ، ٩٢ ، ١١٥ ، ١٢٢ .

الثنائيات كرها دون أن يكون لها وجود فيه . فمثلاً أين التضاد بين
« المحل » و « المَقَام » أو بين « الظباء » و « النعام » أو بين « النوى »
و « الثمام » أو بين « الصُّلب » و « السنام » أو بين « اللهو » و « الندام
(أى المنادمة) » أو بين « الستة » و « الإمام » فى الآيات التالية من
معلقة ليبيد :

عَفَتَ الدِّيارُ محلَّها فمقامها بِمَنَى تَأبَدَ غَوْلُها فرجامها

فَعَلّا فروع الأيهقان وأطفَلَتْ بالجهلتين ظباؤها ونعامها

عَرِيَتْ وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نُؤْيُها وثمانها

بِطليح أسفار تركن بقية منها فأحنق صلبها وسنامها

بل أنت لا تدرين كم من ليلة طَلَّقَ لذيذ لهوها وندامها

من معشرٍ سَنَتْ لهم آباؤهم ولكل قوم سُنَّةٌ وإمامها؟ (١)

ليس ذلك فحسب ، بل إن العلاقة في سدد من هذه الثنائيات هي ، على العكس ، علاقات توائم لا تضاد كما هو واضح . كما أن القصد من التضاد في بعض الحالات الأخرى إنما هو إبراز الشمول كما في قول الشاعر :

دَمَنْ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيَسِهَا حَجَجَ خَلَوْنَ : حَلَالُهَا وَحَرَامُهَا
ذلك أنه يريد أن يقول إن أعواماً كاملة قد انقضت منذ ذلك الحين بأشهرها الحلال وأشهرها الحرام معاً . ومثل ذلك البيت التالي أيضاً :

من كل سارية وغادٍ مُدْجِنٍ وعشيرة متجاوبٍ أرزامها
كذلك فإن التفرقة بين السباع من جهة والظباء وحمار الوحش من جهة أخرى على أساس أن الأولى تدمر وتقتل والأخرى تنشر الحياة وتجدها (١) تبدو غير مقنعة ، فالسباع هي أيضاً تنشر الحياة وتجدها . أليست تتزوج وتتكاثر مثل الظباء وحمير الوحش سواء بسواء ؟ وبالمثل يمكن النظر إلى العلاقة بين الأطلال في بداية معلقة امرئ القيس والمطر والسيول في نهايتها على نحو يخالف نظرة د. أبو ديب إليها ، فهو يرى أن هناك ثنائية ضدية بين « سكون الأطلال واندثارها » و « الحيوية الغامرة والجارفة في عاصفة المطر والسيول » (٢) ، وهي رؤية تغفل أن السيول الذي تصفه أبيات الملك الضَّيِّل إنما هو سيل جارف مهلك : فهو « يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دُوحَ الْكَتْهَيْلِ » ، ويُنْزِلُ الْعَصْمَ مِنْ قَمَمِ

(١) انظر ص ٩١ .

(٢) انظر ص ١١٥ - ١١٦ .

الجبال كل منزل ، ويقتلع جذوع النخيل ، ويهدم البيوت اللهم إلا ما كان مشيداً منها بجندل ، فضلاً عن إغراقه السباع . بل إن ثبيراً ذلك الجبل الشاهق الضخم يبدو في عرائن وبله وكأنه « كبير أناس في بجاد مزمل » ، أى شيخ ضعيف متهالك قد تلفف في بجاده من شدة القر ، وهى صورة أبعد ما تكون عن الحيوية الغامرة . صحيح أن هناك بيتاً يتحدث عن انطلاق مكاكى الجواء غب تهطال المطر تملأ الفضاء بصوتها العذب ، لكن هذا البيت يبدو غريباً وسط صور الدمار التى خلفها السيل وراءه . ونفس الشيء ينطبق على ما يخلعه الأستاذ الناقد من ثنائية ضدية على فعل الأمر الذى يفتح به امرؤ القيس معلقته : « قفا » ، إذ يقول : « تبدأ القصيدة الشبقية بفعل أمر فى صيغة المثنى : « قفا » ، ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقى من الوهلة الأولى بثنائية ممثلة فى وجود صاحبين ، وتتضاد يتمثل فى « أنا فى مقابل الآخر » ... إلخ »^(١). ذلك أن الثنائية الضدية حسب الأمثلة التى قدمها لنا فى دراساته التى بين أيدينا تقتضى أن يقترن التضاد بالثنائية فى شىء واحد لا أن يقع كل منهما على شىء مختلف كما هو الحال هنا : فالثنائية فى هذا المثال متحققة (كما هو واضح من الكلام) فى الشخصين اللذين يتجه إليهما الشاعر بالخطاب ، ومن ثم كان ينبغى أن يكون التضاد بينهما هما أيضاً لا بينهما من جهة وبين الشاعر من جهة

أخرى . وهذا ، بطبيعة الحال ، إن كان ثمة تضاد بين الشاعر ورفيقه ، وهو ما لا وجود له ، إذ الثلاثة يجمع بينهم البكاء من ذكرى الحبيب والمنزل . أى أننا لسنا بإزاء « أنا فى مقابل الآخر » بل بإزاء « أنا مع الآخر » . وهكذا يتضح لنا تهافت الأفكار التى يطرحها د. أبو ديب .

والآن فلننتقل إلى أنواع البنية التى ذكرها الأستاذ الناقد للقصيدة الجاهلية . فمن ذلك « البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد » ، وقد مثل لها ببائية امرئ القيس :

أَرَانَا مُوَضِّعِينَ لِأَمْرِ غَيْبٍ وَنُسَحَّرَ بِالطَّعَامِ وَالشَّرَابِ

وسرّ وصفها بأنها « ذات تيار وحيد البعد » أن الأستاذ الدكتور يرى أنها تدور كلها من أولها إلى آخرها على معنى حتمية الموت لا غير (١) ، على عكس معلقة لبید ، التى ينتظمها تياران : تيار حتمية الموت ، وتيار الانتصار على الموت (٢) . أما كونها « وحيدة الشريحة » فلأن الشاعر فيها لا يتحدث إلا عن وجود واحد لا غير هو وجوده هو ، بخلاف ما عليه الوضع فى عينية أبى ذؤيب ، التى تدور كلها من أولها لآخرها هى أيضاً على معنى حتمية الموت ، لكنها تصوّر ذلك من خلال الحديث عن عدة وجودات تعرضت كلها للهلاك : وهى أولاده ، والحمار الوحشى ، والثور الوحشى ، والبطلان المتحاربان . أى أن كل وجود

(١) ص ٢٢٩ .

(٢) ص ٦٦ - ٦٧ .

يمثل شريحة من الشرائح المشار إليها (١).

يبد أن القراءة الفاحصة للنصوص الشعرية التي أوردها الأستاذ الباحث قد تؤدي إلى نتائج مختلفة عما توصل هو إليه . فمثلا يمكن تفسير بائية امرئ القيس على أنها تحذ للـموت وعدم مبالاة به لا استسلام عاجز له ، إذ يبدو لى أن عدل العاذلة المذكور فى القصيدة إنما هو من أجل استهداف الشاعر للأخطاء المـميرة رغبة فى الانتقام لمقتل أبيه واسترداد ملكه الضائع ، فهو يقول لها : إتنى أعلم أننى أتقحم غمرات الموت ، ولكن ماذا أفعل وقد مات أبى ولا بد من الشار له ممن قتلوه ؟ لقد ورثت شرف الأصل ومكارم الأخلاق عن آبائى وأسلافى ، وهذا الشرف وهذه المكارم توجب على أن أتحدى الموت ولا أعمل له أى حساب ، فأنا ميت ميت إن عاجلاً أو آجلاً ، فلأبادر بنفسى الموت إذن غير هيب . وهذا معنى قوله :

فكل مكارم الأخلاق صارت	إليه همتى وبه اكتسابى
فبعض اللوم عاذلتى ، فإنى	ستكفينى التجارب وانتسابى

.....

أبعد الجارث الملك بن عمرو	وبعد الخير حجير ذى القباب
أرجى من صروف الدهر لينا	ولم تغفل عن الصم الهضاب ؟

وأعلم أننى عما قريب سأنشَب فى شَبَا ظُفْرِ وناب
كما لاقى أبى حُجْرَ وجُدَى ولا أنسى قتيلاً بالكلاب
كذلك يلفت النظر فى تحليل د. أبو ديب لهذه القصيدة وقوفه عند
اسم جدّ الشاعر « الحارث » محلاً لإياه تحليلاً لغوياً للاستعانة به على
تفسير القصيدة ، إذ يقول : « فالحارث يُشتَقُّ من الحرث ، والحرثة رمز
للجهد الإنسانى لإخضاع الطبيعة وتجاوز خضوع الإنسان لفاعلية الزمن
المدمرة بتحويل الأرض إلى مصدر للغذاء يعطى القوات خارج الدورة
الموسمية. وفى شق^(١) اسم الحارث بالصفة « المَلَك » تكتسب هذه
الصفة أهمية جذرية ، إذ إن كونه مَلَكاً خَلَقَ لنمط وصل ذروة الإنجاز
والتحقق ، فهو يملك فعلاً فى مقابل الشاعر الذى يركب فى اللُهام
المَجْرُ^(٢) من أجل أن يملك^(٣) . وأحسب أن هذا إبعاد فى النُجعة
فى بيداء الوهم ، فـ « الحارث » هو اسم لجدّ الشاعر سمّاه به أبوه
وليس اسماً خلعه عليه حفيده امرؤ القيس كى يضيفى عليه هذا المعنى
الذى ذكره الأستاذ الناقد. ونحن نعرف أن معانى أسماء الأعلام لا
تنطبق عادة على أصحابها ، وإلا لكان كلُّ من اسمُه مثلاً « كريم »
أو « شجاع » أو « أسد » كريماً فعلاً وشجاعاً ومهيّباً جليلاً ، وهو ما لا

(١) هكذا وردت فى الأصل .

(٢) أى الجيش الكثيف الهائل .

(٣) ص ٢٤٦ .

يقول به أحد . بل إن عدم التطابق هذا هو أوضح ما يكون في حالة الحارث بن عمرو ، فقد كان ملكا ، والملوك لا تحتر ولا تزرع ولا تصنع لأنها لا تشتغل بأيديها . ثم أين كان الحارث بن عمرو وأين كان ملكه حين نظم امرؤ القيس هذه الأبيات ؟ الواقع أنه كان قد هلك وهلك معه ملكه . أقول هذا لأن الأستاذ الباحث قد تكرر وقوفه على هذا النحو أمام أسماء الأعلام في كل قصيدة حللها حتى لو كانت أسماء مواضع ، كما فعل مع اسم « مدافع الريان »^(١) (في معلقة لبيد) و « المقرأة »^(٢) ، و « دارة جلجل »^(٣) (في معلقة امرئ القيس) مثلا : فهو يرى أن « الريان » يدل على الرى ، مع أن « مدافع الريان » في الواقع قد « عرى رسمها خلقا » كما يقول لبيد ، أى أنها جفت ودرست وانظمت معالمها . و « المقرأة » مشتقة عنده من مادة « ق ر ر » ، التى تشير (كما يقول) إلى مكان يتجمع فيه الماء منسابا من أماكن أكثر علواً ، مع أن هذه الكلمة مشتقة فى الحقيقة من « ق ر ي » لا « ق ر ر » كما هو ظاهر بين ... إلخ^(٤) . وكل هذا يؤكد أن الأمر هنا جعجعة أكثر منه طحنا .

وبعد ، فإن هذه الدراسات تدل على طول نفس فى الاستقصاء والتفصيل ، والتفتيت والتجميع ، والربط بين مفردات النص وأطرافه المتباعدة التى ليس بينها فى الحقيقة ارتباط . ولهذا السبب لا با

(١) ص ٥٨ .

(٢) ص ١٢٧ .

(٣) ص ١٣١ .

(٤) وهذا يدلك على درجة المستوى العلمى الذى يتمتع به نقادنا الجدد !

للقارئ من التذرع لها بسعة البال والصبر على ما سوف يناله عند قراءتها من إرهاق شديد أثناء محاولته اللحاق بصاحبها في خطواته الواسعة ذات الإيقاع السريع . كذلك كان من الأفضل لو أن د. أبو ديب قد ألغى الدوائر والمثلثات والسهام التي لا نخرج منها بشيء سوى أن الكاتب يتحذلق في مواضع لا تصلح فيها الحذلقه وأنه يريد التغطية على فراغ كلامه من مضمون حقيقي . وهذه سمة أخرى من سمات النقد الجديد تجعله أشبه بأحجية السحر .

وثمة دراسة نقدية أخرى ظهرت مؤخراً تعتمد المنهج البنائي في تناولها لأحد عناصر العمل الأدبي بما فيه القصيدة العربية ، وهو عنصر الاستهلال ، وعنوانها «الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي» لياسين النصير^(١) .

وتُعنى هذه الدراسة من شأن عنصر الاستهلال إعلاءً كبيراً حتى لتجعله أهم عناصر العمل الأدبي إن لم يكن المفتاح لها كلها ، إذ « ما من شيء يحدث فيما بعد إلا وله نواة في الاستهلال » ، بل هو « النواة المخصبة التي ستتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثم إلى كيان كامل له رأس وأيدٍ وقوام وأحشاء ويحمل في كيانه طباع وسلوك^(٢) »

(١) ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة / سلسلة « كتابات نقدية » (العدد ٧٥) / يونيو ١٩٩٨ م .

(٢) الصواب « طباعاً وسلوكاً » . وقد تكرر هذا النوع من الأخطاء اللغوية في الدراسة التي نحن بصدددها بشكل ظاهر . ولا أدري كيف يتصدى أمثال هذا الباحث لمهمة النقد الأدبي الجليل ، ودعك من نشر كتابه في سلاسل قصور الثقافة في الوقت التي لا تستطيع كتابات كثير من الأساتذة الكبار أن تجد طريقها إلى هناك .

ومشاعر وأحاسيس وأفكارا وتاريخاً ... إلخ . وإذا ما استوت^(١) هذه النواحي المخصصة على تشويه ما انعكس ذلك جلياً في تفاصيل كيائها اللاحقة ولازمها التشويه حتى ولادتها الجديدة^(٢) . ومن الواضح أن في الإغلاء من شأن الاستهلال على هذا النحو مبالغة شديدة ، فكثيراً ما تبدأ قصيدة أو قصة ما بداية سيئة أو ممتازة ويكون سائر العمل الأدبي شيئاً مخالفاً تماماً^(٣) ، وكثيراً ما يجيء الاستهلال منفصلاً عن سائر عناصر العمل حتى يمكن حذفه دون أن يتأثر بناء العمل من جراء ذلك .

ويربط الباحث بين الاستهلال والعصر الذى ينتمى إليه المبدعون بأفكاره وقيمه ، ف « دارس الشعر الجاهلى مثلاً يجد أن المقدمة الطللية لها ارتباط جذرى بتركيبه المجتمع وتقاليده ونظمه ، كما أن لها معانٍ^(٤) نفسية وفكرية وبنائية . ولما ثار الشعراء الصعاليك على تقاليد المجتمع الجاهلى تغير معنى الاستهلال عندهم لأن هدفهم الاجتماعى كان مسعى لتغيير الواقع الاجتماعى . وهكذا استمرت الثورة على التقاليد إلى العصور العباسية فنجد ثورة أبى نواس على المستهل والمطلع

(١) لعل المقصود « احتوت » .

(٢) ص ١٦ .

(٣) وقد أورد الكاتب نفسه كلام ابن رشيق فى « العمدة » من أن فى الشعراء من لا يجيد الابتداءات رغم إجادته فى باقى القصيدة ، وعلى رأس هؤلاء البحرى (ص ٣٥) .

(٤) الصواب « معانى » .

القديم هي ثورة على مضمون الشعر والثقافة ، فتغيرت تبعاً لذلك أغراض الشعر وبناءاته ، وعدّ ذلك جزءاً من مفاهيم التحديث^(١) . وفي هذا الكلام قليل من الصواب وكثير من الخطأ ، فصحيح أن للمقدمة الطللية علاقة بأوضاع المجتمع الجاهلي ، وهي فكرة أخذها الباحث من نقادنا القدماء ، لكننا ينبغي ألا ننسى أن هناك قصائد جاهلية كثيرة تخلو من تلك المقدمة ، كما أن المقدمة قد ظلت موجودة في عدد كبير من القصائد إلى بدايات العصر الحديث رغم أن معظم المجتمعات العربية قد أصبحت مجتمعات حضرية لا تعرف سكنى الخيام ولا الرحلة خلف الماء والعشب ومن ثم لم تكن في حياتها أطلال . أما بالنسبة للصعاليك في الجاهلية فإنهم لم يهجروا المقدمة الطللية تماماً ، وهذا عروة بن الورد مثلاً يبتدئ إحدى قصائده على النحو التالي :

عَفَتْ بَعْدُنَا مِنْ أُمِّ حَسَّانَ غَضُورٌ وفي الرّحل منها آيةٌ لا تَغَيَّرُ
وبالْغُرِّ والغُرَّاءِ منها منازلٌ وحول الصُّفا من أهلها مُتَدَوِّرٌ^(٢)

(١) ص ١٨ . وانظر أيضاً ص ٨٢ - ٨٣ .

(٢) وهناك قصيدة للشنفرى تبتدئ أيضاً بمقدمة غزلية ، وهي :

ألا أمّ عمرو أجمعت فاستقلت وما ودعت جيرانها إذ تولت
كما أن لتأبط شراً قصيدة يستهلها بمقدمة طيفية يقول فيها :
لقد قال الخلي وقال حلساً بظهر الليل شدّ به العكوم
لطيف من سعاد عناك منها مراعاة النجوم ، ومن يهيم
وتلك ، لئن عيّت بها ، ردّاح من النسوان منطقها رخيّم

وبالمثل نجد أبا نواس ، رغم ثورته في بعض قصائده على تقليد الوقوف بالأطلال وسخريته منه ومن أصحابه ، قد عاد هو نفسه بعد ذلك فافتتح قصائده بالبكاء على الرسوم الدوارس .

ومع أن الأستاذ النصير قد ذكر آنفاً أن الاستهلال هو بالنسبة للعمل الأدبي كالنواة المخصصة التي تتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ثم إلى كيان كامل له رأس وأيد وأحشاء ... إلخ ، نراه يعود فيقول بعد ذلك بصفحات قليلة إن « العمل الفني هو الذي يولد استهلاله بعدما يكتمل بناءً ومحتوى في فكر الكاتب قبل الكتابة الفعلية له » (١). وهذا تناقض صارخ ، إذ لا يدري القارئ أى الأمرين متولد عن الآخر: الاستهلال أم سائر العمل الأدبي .

وهو يضيف قائلاً إنه « لا يمكن دراسة الاستهلال في أى فن بمعزل عن محتوى النص وبنائه ، ولا يمكن تناوله في ضوء دراستنا للنص كله كجزء منفصل داخل هذه الكلية » (٢). ونحن معه في هذا ، لكن لا على أساس أن هذا هو الحاصل فعلاً في الأعمال الأدبية بل على أساس أنه هو ما ينبغي أن يكون ، إذ ما أكثر الاستهلالات التي

= أقول هذا لأن الباحث قد عاد مرة أخرى في هذه الدراسة (ص ٨٣) إلى موضوع الصعاليك وخلو شعرهم تماماً من المقدمات التي تظهر فيها صورة المرأة المحبوبة التي يتدلى الشاعر في حبها ويكى أيامه معها ... إلخ . وهذا ، كما يرى القارئ ، خبط كخبط العشواء .

(١) ص ٢٠ .

(٢) نفس الصفحة .

لا تربطها بسائر العمل الأدبي أية وشيجة على الإطلاق كما سبق أن
أشرنا .

وفى كلامه عن بنية الاستهلال الفنية والأسلوبية يقول إن هذه البنية
تجعله متميزاً عن بقية عناصر النص ، وإنها « آتية من أن محتوى
وأسلوب النص هما اللذان ولدا مفردات الاستهلال . فالاستهلال نتاج
للنص ، وإن هذه المفردات تمتد داخل النص كخيوط السدى لتولد صوراً
ومفردات جديدة منبثقة عنها » ^(١) . ولكن إذا كان محتوى النص
وأسلوبه هما اللذين ولدا مفردات الاستهلال وكانت هذه المفردات تمتد
داخل النص كخيوط السدى ، فكيف تكون بنية الاستهلال المتولدة عن
ذلك متميزة عن بقية عناصر النص ؟ وكيف يتسق هذا مع قول المؤلف
قبل ذلك إن الاستهلال بالنسبة للنص بمثابة النواة المخصبة ومع ما
سيورده بعد ذلك بثلاث صفحات من كلام تودروف من أن « الجملة
الأولى من « أنا كارنينا » تتضمن بقية الكتاب بصورة مكثفة » ؟ أترك
للقارئ الحكم بنفسه على هذا التخبط !

أما عن كيفية انتشار الاستهلال فى بنية النص فإنه يتم ، حسبما
يقول ، من خلال تردد ما يتضمنه الاستهلال من فكرة أو معنى أو
أسلوب أو تركيب نحوى فى النص . ثم إن الاستهلال الجيد هو الذى
يحتوى على أكثر من مادة تتردد ، فمثلاً إذا كان النص يكثر من
استعمال « الحال » أو « شبه الجملة » فعلى الاستهلال أن يؤكد ذلك .

كما أن من خصائص بنية الاستهلال الربط بين الموضوعات الواردة في النص كأن تربط بين الخوف والخديعة أو بين الجنس والحب ... إلخ . كذلك إذا اعتمد الاستهلال البناء الرمزي فعلى النص أن يوسع من ذلك البناء^(١) . وقد حاول الباحث تطبيق هذا الكلام على معلقة امرئ القيس ، ومطلعها :

قَفَا نَبْكِ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ
قَائِلًا إِنْ مَحَاوِرِ الاستهلال هنا ثلاثة : الشاعر / المخاطب ، والحبيب / المنزل ، والبيئة المكانية / عمق الزمن ، فجاء النص بالنسبة للمحور الأول مشتملا على التجارب المريرة التي مرت بالشاعر ليوضح من خلالها موقفه الشجاع وموقف قبيلته فخيم الليل بكل أسمائه واشتقاقاته على مناخ القصيدة ليرسم لنا صورة كابوسية عن الحالات الاجتماعية والنفسية التي مر بها هو وعشيرته ، أما بالنسبة للمحور الثاني فقد تضمن أسماء عدة حبايب له هن عُنَيْزَة وَأَمَّ الحَوَيْثُ والعذارى اللائى ذبح لهن مطيته والبيضاء المهفهفة ... ، كما تضمن أيضاً أسماء عدة مواضع هى اللَّوَى والدُّخُولُ وَحَوْمَلٍ وغيرها من الأماكن^(٢) . لكن هذا إن صدق على

(١) ص ٣٦ - ٣٩ .

(٢) عَدَّ المؤلف بين المواضع التى ذكرها امرؤ القيس فى قصيدته « الترائب والأوابد والهيكل » (ص ٨٨) ، ولا علاقة بطبيعة الحال بين هذه وتلك ، فالترائب هى ترائب الحبيبة أى صدرها ، والأوابد هى الوحوش التى يصطادها الشاعر بفرسه ، ومن ثم سمّاه بـ « قِيد الأوابد » ، أما الهيكل فإنها قد =

معلقة امرئ القيس فإنه لا يصدق على معلة زهير مثلاً ، فهي تبتدىء
بالوقوف على الأطلال ومتابعة رحلة الطعائن ثم تدخل فى مديح هرم بن
سنان وصاحبه وتأخذ فى تنفير قبيلتي عبس وذبيان من المضى فى الحرب
الطاحنة المشؤومة التى كانت بينهما فلا تعود إلى ذكر حبيب بعد ذلك
أو منزل ... وهكذا .

* * *

= وردت بصيغة المفرد صفةً أيضاً لذلك الفرس ، بمعنى أنه فرس ضخم . ومثل هذا
الخطأ يعطينا فكرة عن قيمة ما يكتبه ذلك الباحث وأمثاله .

الاتجاه التشريحي (أو التفكيكي)

وبعد البنائية تأتي التفكيكية (أو التشريحية) ، التي هي نقيضها بمعنى من المعاني . ونمثل لها بكتاب « الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية - قراءة لنموذج إنساني معاصر » للدكتور عبد الله الغدّامي . وهذا الكتاب تطبيق للمنهج التشريحي على إنتاج الأديب السعودي حمزة شحاتة ، الذي يرى ناقدنا أن مفتاح فهمه هو تفسيره في ضوء ما كان شحاتة ، يرحمه الله ، يعتقد في نفسه (حسبما يدّعي د. الغدّامي) من أن وظيفته التكفير عن الخطيئة البشرية . وقد صدمني عنوان هذا الكتاب صدمة هائلة ، ذلك أن هذا العنوان هو بذاته أحد المعتقدات النصرانية ، فكنت أتساءل في دهشة وعجب : كيف يا ترى تسلل هذا المصطلح الكنسي إلى كتاب نقدي صادر في مهد الإسلام ولم يرض دون احتلال عنوانه بديلا ، والخطاب (كما يقال) يبين من عنوانه ؟

إن الكنيسة تدّعي أن البشر جميعا قد ورثوا « خطيئة » أبيهم آدم التي أخرجته من الجنة ، فأراد الله أن يظهرهم منها فبعث ابنه الوحيد ، وهو المسيح عليه السلام في زعمهم (تعالى الله عن هذا الشرك وتلك الخرافات الوثنية علوا أبديا) ، ليقتل على الصليب « تكفيرا » عن هذه الخطيئة . « والخطيئة والتكفير » سرّ من أسرار النصرانية التي لا يكون إيمان عندهم إلا بالاعتقاد الجازم بها مهما كانت مخالفتها للعقل والمنطق .

وهذه العقيدة تنافر الإسلام والعقل السليم منافرة تامة. نعم ، لقد أخطأ آدم ، ولكن الله سبحانه تاب عليه بعد إخراجه من الجنة : ﴿ فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه . إنه هو التواب الرحيم ﴾ (١). وهذا هو الأليق بعظمة الله ورحمته وواسع فضله ، ولا معنى بعد ذلك للقول بأن البشر قد ورثوا الخطيئة عن أبيهم آدم ، فهذه الخطيئة قد غُفرت بفضل من الله ورحمة . وحتى لو لم تكن قد غُفرت ، فما معنى أن يتحمل وزرها أبناءه وذريته وهم لا ذنب لهم فيها بل لم يكونوا قد أتوا حينذاك إلى الحياة أصلا ؟ إن القرآن قاطع تماما هنا إذ يقول : ﴿ كل نفس بما كسبت رهينة ﴾ (٢) ، وإذ يقول : ﴿ ولا تزر وازرة وزر أخرى ﴾ (٣) ، وإذ يقول : ﴿ ليس للإنسان إلا ما سعى ﴾ (٤) . وبطبيعة الحال لم يأت عيسى عليه السلام بهذا المعتقد ، إذ إن عقائد الأديان السماوية واحدة ، فكلها من الله ، ومن ثم فلا يمكن أن تتناقض ، وإنما الكنيسة هي التي لفقت هذه العقيدة وغيرها تلفيقا وحسبت النور السماوى المظهر .

وهذا التلفيق لا يخفى على أى ذى عينين تبصران وعقل يفهم ، وإن قراءة الأناجيل لمفيدة جدا فى هذا المقام . جاء مثلا فى إنجيل متى (٥) أن يوحنا المعمدان (٦) قبيل بعثة عيسى عليهما السلام قد أخذ

(١) البقرة / ٣٧ .

(٢) المدثر / ٣٨ .

(٣) الإسراء / ١٥ ، واز تم / ٣٨ .

(٤) النجم / ٣٩ .

(٥) الأصحاح الثالث / ١ - ٢ .

(٦) هو « يحيى » عندنا كما جاء فى القرآن . ويمكن تسميته بالعربية « يحيى المعمد » كما وجدت عند بعض الكتاب .

ينادى فى اليهود أن « توبوا لأنه قد اقترب ملكوت السماوات » . وإن الإنسان ليتساءل : ما معنى هذه الدعوة إلى التوبة ما دام المسيح بعد قليل سيتولى الكفارة عن البشر جميعا يهودا وغير يهود ؟ ويمضى كاتب هذا الإنجيل قائلا إن اليهود جميعا قد خرجوا وتلقوا منه التعميد فى نهر الأردن معترفين بخطاياهم . لكن ما دام هؤلاء الناس قد اعترفوا بخطاياهم فهل تراهم ظلوا بحاجة إلى كفارة المسيح المزعومة ؟ وإذا لم يكن للتعميد والتوبة من أثر ، فلماذا دعا إليهما يحيى عليه السلام إذن ؟ والعجب أن المسيح نفسه قد قَدِمَ على يحيى ليتعمد على يديه بالماء ، والتعميد بالماء إنما هو إعلان للتوبة ، ونص كلام يحيى هو : « أنا أعمدكم بماء للتوبة »^(١) ، فكيف نوفق بين تعمّد المسيح بالماء على يد يحيى وبين كونه هو نفسه الفادى الذى يكفر عن البشر ويخلصهم من آثامهم وخطاياهم ؟ وهل يمكن أن نصدق أن هذا الذى جاء للتكفير عن البشر جميعا يصدر عنه هذا التوجيه لأتباعه : « لا تعطوا القدس للكلاب ، ولا تطرحوا دُررَكم قدام الخنازير لئلا تدوسها بأرجلها وتلتفت فتمزقكم »^(٢) ، إن المقصود بـ « الكلاب والخنازير » هو فئات معينة من البشر ، و « القدس » و « الدُرر » هما دعوة البشر إلى الإيمان بالمسيح ودعوته ، فهل ينبغى أن نفهم من هذا أن الكفارة التى تقول الكنيسة إن المسيح قد أتى ليؤديها ليست لكل البشر ؟ لكن

(١) متى ٣ / ١١ .

(٢) الأصحاح السابع / ٦ .

هذا يتناقض مع عقيدة « الخطيئة والتكفير » . بل هل يمكن أن نصدّق أن هذا الذى أتى للتكفير عن البشر يضيق بهؤلاء البشر إلى الحدّ الذى يجعله يصرخ فيهم قائلاً : « أيها الجيل غير المؤمن الملتوى ، إلى متى أكون معكم ؟ إلى متى أحتملكُم ؟ » ^(١) أليس هذا هو بعينه الدليل على أن المسيح لم تطفُ بفكره حكاية التكفير عن البشر وكونه أنزل من السماء خصيصاً لهذه المهمة ؟

وإذا كان السيد المسيح قد أتى إلى العالم ليموت على الصليب كما يزعمون ، فلماذا قال عن الشخص الذى سيسلمه من بين حواريه للقتل والصلب : « ويل لذلك الرجل الذى به يُسَلَّم ابن الإنسان . كان خيراً لذلك الرجل لو لم يولد » ؟ ^(٢) وقد أعاد هذا المعنى فى كلامه لبسلاطس ، إذ قال له : « لذلك الذى أسلمنى إليك له خطيئة أعظم » ^(٣) . ألم يكن ذلك الرجل ، على العكس من ذلك ، يستحق أن يُثَنَّى عليه ويُحمَدَ له صنيعه لأنه ساعد على سرعة إتمام الخطة الإلهية ؟ بل ألا يكون هو نفسه أكثر إدراكاً للإرادة الربانية وأخلص فى تنفيذها من السيد المسيح نفسه ، أسْتَغْفِرُ الله ؟ ثم لماذا يدعو المسيح ربه حين أحس اقتراب نهايته قائلاً : « أَجِزْ عَنِّي هذه الكأس » ^(٤) إذا

(١) الأصحاح السابع عشر / ١٧ .

(٢) مرقس / ١٤ - ٢٢ .

(٣) يوحنا / ١٩ / ١١ .

(٤) مرقس / ١٤ / ٣٦ .

كان إنما أرسل إلى الأرض ليشرب هذه الكأس عينها ، كأس القتل والصلب فداء للبشر ؟ ثم أليس صراخه ، وهو على الصليب ينادى ربّه أن يدركه ويخلصه مما هو فيه ، طعنة أخرى قاتلة لهذه العقيدة المفتراة ؟ وهذا هو نص كلامه على حسب روايات القوم أنفسهم : « إيلى إيلى ، لما شبقتنى ؟ أى إلهى إلهى ، لماذا تركتنى ؟ » ^(١) .

كما نقرأ فى الإنجيل ذاته هذا القول المنسوب للسيد المسيح عليه السلام : « لا تظنوا أنى جئت لأُلقيَ سلاما على الأرض . ما جئت لأُلقيَ سلاما بل سيفا » ^(٢) . أليس هذا يتناقض مع الاعتقاد بأنه إنما أتى للتكفير عن الخطيئة الأزلية ومن ثم إشاعة السلام على الأرض ؟

لقد علم المسيح أتباعه كيف يصلّون ، ومن بين ما علّمهم من أدعية أن يقولوا : « اغفر لنا خطايانا ، لأننا نحن أيضا نغفر لكل من يذنب إلينا » ^(٣) . فهذا هو الوضع الصحيح للمسألة : أن يتجه البشر إلى ربّهم الغفور الرحيم يستميحونه أن يعفو عنهم وأن يكفر سيئاتهم وخطيئاتهم لا أن يرسل الله ابنه (تعالى عن ذلك) ليقتل ويصلّب كي يتم غفران ذنوبهم . وتأمل نهاية الدعاء : « لأننا نحن أيضا نغفر لكل

(١) متى / ٢٧ / ٤٦ ، ومرقس / ١٥ / ٣٤ . وانظر هذه النقطة الأخيرة بشيء من التوسع فى كتابى « مصدر القرآن - دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحي المحمدي » / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م / ٢٣٤ - ٢٣٧ .

(٢) الأصحاح العاشر / ٤ .

(٣) لوقا / ١١ / ٤ .

من يذنب إلينا ، وكذلك قوله عليه السلام لتلاميذه : « إن أخطأ إليك أخوك فوجهه ، وإن تاب فاغفر له ، وإن أخطأ إليك سبع مرات فى اليوم ورجع إليك سبع مرات فى اليوم قائلاً : أنا تائب ، فاغفر له »^(١). أياكون البشر أحكم من الله سبحانه وأرحم ؟ حاشا لله ! إنهم يغفرون مباشرة ، أما هو فإنه (حسب عقيدة الكنيسة) لا يفعل هذا ، وإنما يلف ويدور ويسلك سبيلاً إلى ذلك شديدة التعقيد فيرسل ابنه (المزعوم) الوحيد إلى الأرض ليقتله البشر حتى يغفر لهم خطاياهم ، مع أن المفروض أن قتلهم له إنما يزيد هذه الخطايا ويجعلها أبشع وأغرق فى الفظاعة والشناعة والكفر والجحود والعصيان . لقد كانت الخطيئة الأصلية هى الأكل من الشجرة المحرمة من أشجار الجنة ، أما هذه الخطيئة فهى قتل ابن الله الوحيد (أستغفره سبحانه) . وأين تلك من هذه ؟^(٢)

هذه بعض نصوص من الأناجيل نفسها تنقض دعواهم فى « الخطيئة والتكفير » نقضاً . فإذا ثبت أن المسيح ذاته لم يأت للتكفير عن خطيئة آدم وذريته على خلاف ما يدّعيه النصارى ، فمن هو حمزة شحاتة

(١) لوقا / ١٧ / ٣ - ٤ .

(٢) ومن العجيب أن رؤساء هؤلاء الذين يقولون إن البشر قد ورثوا خطيئة أبيهم آدم هم أنفسهم الذين أعلنوا فى عصرنا هذا أن اليهود الحاليين ليس لهم ذنب فيما جناه آباؤهم قتل المسيح على زعمهم ! أليس هذا كيلاً بمكيالين ؟

بالنسبة لهذا النبي الكريم حتى يقال إنه كان يؤمن بأنه قد أتى للتكفير عن خطيئة البشر ؟ إننى لا أعنى أبداً أن أنال من الرجل ، وإنما أردت بيان لامعقولية ما نسب إليه ظلماً وزوراً .

وقد استمد د. الغدامى فكرة « الخطيئة والتكفير » من الناقدة الأمريكية مود بودكين ، التى أخذت من يوج مقولته عن « النماذج العليا » وطبقتها على الشعر . ومن هذه النماذج « الخطيئة والتكفير » و « تشهى الموت والعودة إلى الرحم » و « الولادة الجديدة » ... إلخ . وكان يوج يرى أن هذه النماذج العليا هى « صور ابتدائية لاشعورية أو راسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية لا تُحصى شارك فيها الأسلاف فى عصور بدائية ، وقد ورثت فى أنسجة الدماغ بطريقة ما ، فهى إذن صور من نماذج قديمة لتجربة إنسانية مركزة ... وهذه النماذج العليا تقع فى جذور كل شعر أو كل فن آخر ذى ميزة عاطفية خاصة » ، كما يرى أنها « موجودة فى كل حلقات سلسلة النقل أو التعبير كتصورات فى اللاوعى عند الشاعر ، وكموضوعات مترددة أو سلاسل من الصور فى الشعر ، وكتصورات فى اللاوعى عند القارئ أو عند الجمهور . وهذا مبنى على فكرته عن « اللاوعى الجماعى » ، الذى يختزن الماضى الحسى ، وهو الذى ولد الأبطال الأسطوريين للبدائيين ولا يزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدن ، وهو الذى يجد تعبيره الأكبر فى رمزية تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفة نسبياً ، وهى رمزية

ما تزال تتكرر أبداً . كذلك يقول : « إن الفنان والمريض عصبيا يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي : أحيانا عن وعى ، وأحيانا من خلال عملية حُلُمية »^(١) .

وجدير بالذكر أن مقولة يونج هذه ليست إلا فرضية لا تستند ولا يمكن أن تستند إلى تجارب علمية ، فهي إذن مجرد تخمين ، وبالتالي فلا قداسة لها بل ينبغي أن تُقابل بعرضها على عقولنا وثقافتنا وفهمنا للحياة . وإذا كان من حق يونج أن يفترض فمن حقنا أن نحلل هذا الذى يفترضه لنرى مدى معقوليته أو عدمها ثم نقبله بعد ذلك أو نرفضه . وقد نخطئ ، وهذا وارد ، مثلما أنه قد يكون هو المخطئ فى فرضيته هذه ، وهو ما يبدو لى أكيدا .

(١) ستانلى هايمن / النقد الأدبى ومدارسه الحديثة / ترجمة د. إحسان عباس و د. محمد يوسف نجم / دار الثقافة / بيروت / ١ / ٢٤٥ - ٢٤١ . وانظر أيضا ديفيد ديتش / مناهج النقد بين النظرية والتطبيق / ترجمة د. محمد يوسف نجم ، ومراجعة د. إحسان عباس / دار صادر / بيروت / ١٩٦٧م / ٢٥٨ - ٢٦٤ و : 20th Century Literary Criticism , edited by David Lodge, Longman, 1976, pp. 174, 189; Watson, The Great Psychologists, Lippincot, 4th edition , pp. 541 - 543; and Elmer Barklund, Contemporary Literary Critics, St. James' Press (London) & St. Martin's Press (New York), 1977, p. 77 .

ولنأخذ نموذج « تشهى الموت والعودة إلى الرحم » . وأنا ممن يصعب عليهم تماما أن يتقبلوا فكرة تشهى أى إنسان الموت تشهيا حقيقيا نابعا من أعماق ذاته . إننا قد نضيق بالحياة نتيجة للإحباط مثلا واليأس من بلوغ أمنية عزيزة علينا أو نزول كارثة ماحقة بنا لا نستطيع لها دفعا ، ويبدى الإنسان حينئذ تمنيه للموت . بيد أن هذا التمنى لا يعدو أن يكون رغبة عارضة سطحية لا اتصال بينها وبين الغرائز البشرية الضاربة فى أعماق النفس . والدليل على ذلك أنه لو أقبلت مثلا فى تلك اللحظة سيارة مسرعة نحو ذلك الشخص فإنه سيقفز فى الحال بعيدا عنها نجاة بحياته ، تلك الحياة التى كان يتمنى قبيل لحظات لو أنها انتهت . فهذا المثال يصور بوضوح الفرق بين رغبة عارضة سطحية وبين غرائز الحياة الأصلية التى لاتفارق الإنسان أبدا . إن البشر جميعا يَهْتَفُونَ إلى الخلود ، وهذا هو سر الآلام ومشاعر القلق والضيق والكآبة وغير ذلك من الأحاسيس التى تعترى البشر فى مسيرة حياتهم ، وهو السبب الكامن وراء كراهيتنا جميعا للموت . أما القول بتشهى هذا الموت فإنه يبدو لى كلاما متهافنا يفتقر إلى أقل قدر من الإقناع . وربما رأى بعض الناس فى الانتحار معاكسة لما نقول ، لكن الانتحار حالة اضطراب نفسى حادة ، فهى شذوذ لا ينبغى أن يتخذ دليلا لنقض ما قلناه . ودعنا من حكاية « العودة إلى الرحم » ، التى لا أدرى كيف تكون ولا أستطيع أن أتخيلها مجرد تخيل ، ودائما ما تنتهى محاولة التخيل هذه بالضحك

العميق . إن هناك من الأفكار الشاذة فى الثقافة البشرية أضعاف ما فيها من أفكار جادة معتدلة فيما يبدو . ومع ذلك فلكل وجهته وعقله واقتناعه .

وقد قرأت مرة تفسيرا لنزول بطل قصة ما البحر على أنه رغبة فى « العودة إلى الرحم » ، فتأمل بالله عليك أيها القارئ هذه الطريقة فى تفسير الأعمال الأدبية ، التى لو جرينا عليها لقلنا إن دخول الإنسان دورة المياه ، أو ارتدائه ثوبا ، أو نزوله إلى مترو الأنفاق ، أو التفافه ببطانية أو لحاف ، أو استخفاء الطفل فى لعبة « الاستغماء » ... إلخ ، إن كان لذلك من آخر (كما يقول المازنى) ، هو تعبير عن نفس الرغبة ^(١) .

(١) الواقع أن كلمة « الرحم » ، بمعناها العضوى لا بمعناها الاجتماعى ، من الألفاظ التى انتشرت كالوباء فى الأدب العربى الحديث . وليس هذا مقصورا على الأدب الرجالى ، ففى « الجسد حقيية مسافر » مثلا للكاتبة السورية غادة السمان (ط ٢ / منشورات غادة السمان / ١٩٨٠ م) يصفع أعيننا ومشاعرنا وأذواقنا قولها مثلا عن حقيية النوم التى قضت فيها ليلة جليدية على الرصيف فى مدينة زيوريخ والتى عندما استيقظت وجدت الجليد قد تراكم على سحابها (أى السوستة) فاستغاثت بمجموعة من الشبان كانوا عابرين : « ووسط غيمة من الضحك والهتاف باللغة الألمانية التى لا أفقه منها شيئا استطاع الشبان تخليصى من الرحم الجليدى الذى وجدتنى سجينه فيه » (ص ٣٣٥) ، وقولها : « الشئ المشترك بين الحقيقة المطلقة ولندن هو الضباب . كلتاهما تقطن فى رحم الضباب » (ص ٣٤١) ، وقولها عن تابوت رأسه فى أحد متاحف بغداد على شكل رحم (والمعهد عليها) : « إنه ... يلخص الحكاية كلها من الرحم إلى الرحم . من رحم الأم إلى رحم الموت » (ص ٣٧٣) ، وقولها تصور شعورها وهى واقفة أمام حوض أسماك فى متحف برلين الغربية : « وتشعر بخنين للرحيل إلى رحم الماء =

إننا لو فتحنا هذا الباب فلن يستطيع أحد إغلاقه . وعلى الإنسان أن يكون معتدلا في افتراضه وأفكاره وألا يأخذ بكل ما يفد على ذهنه . ولعله أن يكون مناسبا في هذا المقام أن أحكى القصة التالية ، فقد كان في كلية الآداب (بجامعة عين شمس) في الثمانينات طالب في الدراسات العليا ، وأتى إلى حجرتي في الكلية مع بعض زملائه ، ودار حوار حول ما يدعيه بعض المتصوفة من « الكشف » فأكد ذلك الطالب مقدرة واحد يعرفه من هؤلاء على رؤية على بن أبي طالب عيانا . والعجيب في الأمر أن هذا الطالب كان قبل ذلك يبدولى في منتهى العقل والاعتدال في الفهم والنظر إلى الحياة والأحياء . وعبثا حاولت أن أبين عدم معقولية ذلك . وأخيرا قلت له فجأة ، وكان يقف بيني وبين نافذة مفتوحة في الغرفة : « من فضلك تنح قليلا » . قلت هذا وأنا أظهار بأننى أتابع مشهدا يقع في تلك المسافة التى تفصل بينى وبين النافذة . فسألنى : « ماذا هناك ؟ » ، فقلت وعلى وجهى علائم الجِدِّ التام : « إننى أرى أبا بكر الصديق الآن وهو يعبر خلال النافذة على فرس ، وكنت تحجبه عنى » ، فأجاب على الفور : « ولكن هذا غير

= الدافئ » (ص ٣٨٥) ، وغير ذلك كثير . وهكذا فإن لكل شيء عند غادة السمان رحما . حتى « العودة إلى الرحم » نجدها أيضا : « دخلت إلى الحمام ، واغتسلت ، وصليت للإله لأنه منحنى الماء والصابون والدفع ووهم العودة إلى الرحم » (زمن الحب الآخر / ط٢ / منشورات غادة السمان / بيروت / ١٩٧٢م / ٣٧) .

ممکن ، فقلت ضاحكاً : « ولم كانت رؤية صديقك المتصوف لعلی ابن أبی طالب ممكنة ؟ إن الحال بعضه من بعض یا أخی » .

فإذا أتينا إلى « نموذج الخطيئة والتكفير » فإننا نلاحظ أن مثل هذه الفكرة لم تكن لتخطر إلا على بال شخص يعيش في بيئة ثقافية تعتقد في هذا المفهوم أو لها اتصال قوى به . ويونج هو ابن الثقافة الغربية المؤسَّسة ، فيما هي مؤسسة عليه ، على الديانة النصرانية ، التي رغم نبذ المجتمعات الغربية في الغالب لها فإنها لا تزال راقدة في أعماق نفوس أفرادها على نحو أو على آخر .

إن هذه الديانة تقوم ، فيما تقوم عليه (كما هو معروف) ، على مبدأ « الخطيئة والتكفير » . ولسنا الآن بسبيل الكلام في المصدر الذي استمدت منه النصرانية هذه العقيدة ، لكن من المفهوم أن يخطر ليونج هذه الفكرة ويجعلها واحداً من نماذجه العليا . وقد أوردنا قبل قليل من الأناجيل نفسها ما يهدم هذه الدعوى هدماً ، فما معنى أن نردد نحن المسلمين ذلك الكلام ، وهذا مبلغه من عدم المنطق ، وقد لمسنا بأنفسنا منافرة كثير من النصوص الإنجيلية له ؟ إن المسألة ليست تعصبا دينيا ، بل هي عرض للفكرة من وجهها السليم . والإسلام يتمشى مع المنطق السليم ، وعقيدته في « الخطيئة والتكفير » هي العقيدة التي تدخل العقل وتُشجِّح بالعدل والرحمة دون وثنيات وإراقة دم مخلوق لا ذنب له .

هذا فى الجانب النظرى من ذلك المفهوم ، والآن إلى الجانب التطبيقى على أدب حمزة شحاتة كما جاء فى كلام د. الغذامى عن ذلك الأديب رحمه الله . قال الغذامى : « ولو حاولنا تعريف هذا الاسم (حمزة شحاتة) بناء على ما نرمى إليه من معنى ، فسيكون التعريف (وكلمة التعريف عندنا تتضمن أن الاسم نكرة ، ونحن نسعى إلى تعريفه) = ابن آدم ، ابن الخطيئة ، وارث الخطيئة عن أبيه : (المتنبى) .

أبوكم آدم سنّ المعاصى وعلمكم مفارقة الجنان

وراثه الخطيئة ليست حكرًا على شحاتة ، فكل البشر فيها سواء ، ولكنها عند شحاتة تصبح علمًا لشدة وعيه بها وهيمته ذلك عليه . ومن قبل شحاتة كان المعرى يصطلى نار الإحساس بالخطيئة ، ولكن المعرى حسم الموقف بصرامة وعزّل نفسه عن الناس وحسّ كل حواسه التى كانت تغريه بالاحتكاك بهم فصار رهين المحبسين : الحسى والروحى . وبذلك أعلن إدانة أبيه وقرر البراءة لنفسه :

هذا جناه أبى علىّ ، وما جنيتُ علىّ أحد

ولكن حمزة شحاتة تورط مع الحياة على الرغم من احتراسه الشديد ، فوقع فى الخطيئة معيدا بذلك قصة أبيه الأبدية . فالكل (آدم وشحاتة وسواهما) برىء فى الأصل وطاهر ونقى ، ولكن الإغراء يصادفه ويغزو كل حواسه فيقاوم فى البداية ولكنه يسقط أخيرا . والساقط واقع فى الخطيئة ، وهى هبوط من عليين إلى أسفل .

وصور الحياة الستُ تؤكدُها كلُّ المؤشرات الدينية والنفسية : فالصورة

الأولى = البراءة ، وهى تمثل حياة أبينا آدم فى الجنة حتى يوم أكله
للتفاحة الحرام . وهذه البراءة تظهر مع كل مولود = « ما من مولود إلا
يولد على الفطرة ، فأبواه يهودانه أو ينصرّانه أو يمجّسانه » ، والفطرة هى
البراءة الصافية قبل الإثم .

والصورة الثانية تأتى باقتران الإنسان بغيره ، مما يمثل هوى فى نفسه
يتحول إلى ضعف يصبح مدخلا إليه ويكون مصدره النفس الموصوفة فى
الأثر بأنها « أمارّة بالسوء » . وهو فى قصة آدم اقترانه بحواء وتعلقه بها .
وبها خطئ آدم فخطئت ذريته كما نقل الترمذى فى تفسيره لسورة
« الأعراف » . وهذه تظل ثغرة فى حياة المرء تنفذ منها الخطايا . ولهذا
أغلقها المعرى طالبا للسلامة ... إلخ » ^(١) .

وواضح هنا النص المتكرر على أن ذرية آدم قد ورثت الخطيئة عنه ،
وهذا (كما قلنا) مفهومٌ وثْنِيٌّ كَنَسِيَّ الإسلام والعقل منه براء ^(٢) ،

(١) الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنسانى
معاصر / النادى الأدبى بجدة / ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م / ١٤٩ - ١٥٠ .
وبالمناسبة فإن وصف النفس بأنها « أمارّة بالسوء » قد ورد فى القرآن (يوسف /
٥٣) لا فى الأثر . وهذا أمر مشهور يعرفه العامى والخاصى .

(٢) كنت وأنا أكتب هذا الفصل أقرأ فى كتاب « شعر أبى تمام بين النقد القديم
ورؤية النقد الجديد » لسعيد مصلح السريحي ، فإذا به هو أيضا يتحدث عن
« الخطيئة الأولى التى تولد مع الإنسان » ، و « تطهير الجسد من أدران الخطيئة »
(ص ١٥٤ - ١٥٥ ، ١٨٦ ط . النادى الأدبى بجدة / ١٤٠٤هـ - ١٩٨٣م) .

وإن حاول المؤلف أن يعزّوه للإسلام مُحيلاً على الترمذى ، وهو غير صحيح^(١) . ومع ذلك فالكاتب قد ذكر مرة أن الإنسان يولد على الفطرة بريئاً ، وهو ما يعد تناقضاً . ولكن النعمة السائدة عنده هي نعمة وراثة الخطيئة . وسوف يعود الكاتب في الصفحة التالية فيُعَفّي على هذه البراءة ويثبت الخطيئة ثانية للإنسان .

والمؤلف يستشهد ببيت المتنبي ، والبيت للأسف لا يدل على ما يريد المؤلف أن يلويه إليه ، فهو يتحدث عن « تعليم » آدم لأبنائه « مفارقة الجنان » لا عن « توريثه » إياهم « الخطيئة » . وعلى أية حال فليس هذا كلام المتنبي نفسه ، إنما هو كلام ساقه على لسان حصانه للتفكّه ، فهل كُتِبَ علينا أن « نأخذ الحكمة من أفواه الخيول » ؟

ثم ما حكاية « التفاحة » هذه التي يبدئ المؤلف فيها ويعيد على مدار بحثه عن المرحوم حمزة شحاتة ؟ إننا لا ندرى أية شجرة تلك التي

(١) الذى جاء فى الترمذى عند تفسير قوله تعالى : « وإذ أخذ ربك من بنى آدم من ظهورهم ذريتهم ... » (الأعراف / ١٧٢) أن آدم أعجبه من ذريته رجل اسمه داود ، فتنازل آدم له عن أربعين سنة من عمره ليعيش داود هذا مائة عام بدلا من ستين . وعندما جاء ملك الموت ليقبض روح آدم قال : أو لم يبق من عمري أربعون سنة ؟ فقليل له : إنه تنازل عنها لداود . « قال : فجحد آدم فجحدت ذريته ، ونسى آدم فنسيت ذريته ، وخطئ آدم فخطئت ذريته » . ومن هذا الحديث ، بغض النظر عن إسناده ، نرى أن الخطأ هو خطأ النسيان والجحد الذى سببه حب الحياة وكراهية الموت . فما لهذا وللتفاحة وحواء ووراثة الخطيئة ، تلك المفاهيم الوثنية الكنسية ؟

أكل منها آدم وزوجته ، وهل كانت شجرة تفاح أو شجرة مشمش ؟ إن ذلك من علم الغيب ، وقد سكت عنه القرآن الكريم ، فينبغي ألا نخطئ فيه خبط عشواء . صحيح أن إبليس قد سماها (كما حكى لنا القرآن) « شجرة الخلد » ^(١) ، بيد أن هذا كلام أبالسة ، ونحن لم نؤمر بأن « نأخذ الحكمة من أفواه الأباليس » .

وخطيئة آدم ^(٢) ليست ، كما يقول الدكتور الغدامي ، هي الاقتران بحواء . كلا ، ليست هذه خطيئة آدم ، ولا يمكن أن تكون . كيف وقد شرع الله سبحانه في كل الأديان الزواج بل امتنه على عباده ، ونعى على فريق من النصارى رهبانيتهم التي ابتدعوها من عند أنفسهم ، وندد رسولنا الكريم بمن يقيمون عزابا وهم قادرون على تكاليف الزواج ، بل جعل الزواج نفسه من الفطرة وعده سنة من سننه الشريفة ؟ وإذا كانت هذه خطيئة آدم ، فما خطيئة حواء يا ترى ؟ إن آدم وحواء قد أخطأ معا حين عصيا أمر الله بعدم الاقتراب من الشجرة التي نهاهما عنها وجاء إبليس فخدعهما بكلامه المعسول وأنساهما التحذير الإلهي . وقد تاب الله سبحانه عليهما كما سبق بيانه ، فليست هناك وراثة خطيئة ولا يحزنون .

أما المعرّي فهو لم يحبس نفسه تماما عن الناس ، ولا هو حبس كل

(١) طه / ١٢٠ .

(٢) وذريته أيضا كما جاء مرارا في النص .

حواسه التى كانت تغريه بالاحتكاك بهم كما يقول المؤلف . فقد كان يفتح داره لهم يأتون إليه ويسألونه وينشدهم شعره ، كما كان يأكل ويشرب ويلبس . إلا المرأة ، فلم يتصل بها . ونحن لا نعرف سبب ذلك العزوف المعرى عن النصف الحلو ، وهل كان نتيجة لفشل عاطفى حاد أو كان عجزا جنسيا عند الشاعر الكبير ؟ لا ندرى . فينبغى إذن أن ننحى المعرى عن هذه المعمة .

وفى الصفحتين الثانية والخمسين والثالثة والخمسين بعد المائة يسوق المؤلف أبياتا من قصيدة لشحاتة قائلا إنها تدور على قصة الخطيئة الأولى وكيف عاف آدم الفردوس واستبدل به الكبر مركبا ، وكيف شقى بالعقل بعد زمن البراءة الأولى . كما يقرر أنها تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء ، حيث يصفهما الشاعر بأنهما « رفيقا متاهة » وأنهما « حريبان جمعتهما الضرورة كى يقطعا العمر فى رحلة العيش المقيدتين بها ... إلخ » (١) .

والذى يقرأ القصيدة يرى أن د. الغذامى قد أغرق فى النزاع وأبعد الرمية ، فليس فى ما قاله الشاعر على مدى قصيدته كلها أى شىء له

(١) ذكر المؤلف فى الهامش أنها فى الصفحتين السادسة والسابعة من مخطوطة شيرين ابنة الشاعر . وهى ، فى « ديوان حمزة شحاتة » ، الذى طبع بعد ذلك (١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م) برعاية الأمير عبد الله الفيصل وإشراف الأستاذين محمد على مغربى وعبد الحميد شبكشى ، موجودة فى ص ١٦١ - ١٦٢ تحت عنوان « حظوظ » .

علاقة بالخطيئة الأولى (ولا الأخيرة) من قريب أو بعيد . وليس في
الآيات ما يصف « العلاقة المتوترة بين آدم وحواء » ، بل ليس ثمة ذكر
لآدم وحواء بالمرّة ، وإنما الكلام عن الشاعر وحجّاه (أى عقله) ،
الذى أتعبه بكثرة تفكيره وعُرام رغبته فى الوصول إليّ فهم أمور الحياة
المعكوسة ، إذ ينال الجاهل القدم ما يريد منها ويحرم منه ذو الحجى
المتطلع للمثال الأعلى :

تبدلتُ من عزمى وجهل شبيبتى حجّى لا يرى إلا المساوى والنكرا

.....

فعلشت وإياه رفيقى متاهة على غير قصدٍ نخطُّ السهل والوعرا

إن لبعض النقاد منهجهم فى تحميل النصوص ما لا تحتمل ، وإن
أنت قلت لهم ذلك أجابوك بأنك لم تحسن قراءة النص . حسن ! إن
فى استطاعى ، ما دامت المسألة هكذا ، أن أقول مثلا إن الآيات تعكس
شعور الشاعر بألم المغص الكلوى الذى أصابه فى يوم نظمه إياها ، أو
أقول إنها تصوّر حزنه وهو طفل لعدم استجابة والديه لرغبته فى شراء لعبة
رأها فى واجهة أحد المحلات ، أو إنه يُستشفّ منها التذاذه بأكلة دسمة
تناولها فى مطعم ، أو ربما هى رمز على الوجع الذى كان يحسه يومها
فى رجله من مسمار ناتئ فى باطن حذاءه ، أو هى تعبير عن ضيقه
بسبب عدم وجود سجاثر فى جيبه أو نقود يشتريها بها ، وقد تكون إحياء
بفرحته لأنه كان فى أول الشهر وقد قبض مرتبه لتوه . إى نعم ، لم لا
يكون هذا هو تفسير القصيدة ؟ ألم يقل أحد النقاد إنها تصور الخطيئة

الأولى ؟ فأنا بدورى أرى أن واحداً من هـ.هـ التفسيرات (وربما هي كلها . أما كيف ذلك ، فوالله لا أدري ، ولا يهمنى أن أدري) هو التفسير السليم للقصيدة ما دام النقد هو أن نملاً الصفحات بأى كلام ، والسلام !

هذا عن القصيدة ، أما ما قاله المؤلف عن كبر آدم الذى استبدل به الفردوس فلا أعرف من أين أتى به ، فالمتكبر هو إبليس لا آدم ، أما أبونا المسكين فقد انخدع بالكلام المعسول لذلك اللعين . كما ذكر الدكتور أن آدم قد شقى بالعقل بعد زمن البراءة الأولى ، رغم أنه قد كرر القول فى مواضع أخرى بأن سبب شقائه هو أكله من التفاحة . فبأى القولين نأخذ ؟ إن هذا لشيء محير !

وتعليقا على أبيات لشحاتة من قصيدة بعنوان « نحية »^(١) يقول الدكتور إنها تمثل ندباً لماض مشرق وتخسرا على حاضر أليم » (يقصد بالماضى « الفردوس » وبالحاضر « الأرض ») ، مع أن الشاعر يؤكد أن « الرى مباح له » و « الطعام موفور » . أى أن حاضره طيب ، لكنه ، لمحاولته التعمق فى فهم أمور الحياة التى يراها لا تستقيم لمنطق العدل ، لا يستطيع أن يستمتع باللذائذ المتاحة له :

يَجِيلُ فِيهِ نَظْرَةُ النَّاكِرِ	ظَمآنَ والرّى مَتاحٌ لَهُ
تَقْرَهُ إِعْرَاضَةَ السَّاخِرِ	طَارَ عَلَى وَفْرَةِ مَطْعومِهِ

تؤوده أعباء إحساسه بما يرى من كونه السادر
من صور العيش وأسواره أعيت على القائف والزاجر

كما يرى المؤلف أن الكلام التالى لشحاتة من كتابه «رفات عقل» ،
ونصّه : « إن حياتى سلسلة طويلة من الاستشهاد : أفكارى ، رغباتى ،
ميولى ، أهوائى . هى أنا . ومن هنا يسهل أن تتصور أى إنسان تعس هذا
الذى مات بعد الذى مات له من أفكار ورغبات وميول وأهواء »^(١) ، ينم
على نموذج الخطيئة والتكفير^(٢) ، مع أن النص يتحدث عن استشهاد
رغبات شحاتة رحمه الله وميوله وأهوائه وليس عن تحقيقها . فأين
الخطيئة إذن ؟

ونفس السؤال نطرحه عند قراءتنا لتعليق المؤلف على رفض شحاتة
للوظائف وعجزه عن معاشرة المرأة وعزوفه عن المجد الشخصى من أن هذا
كله يصور ذلك النموذج^(٣) ، فنقول : أى خطيئة ارتكبها شحاتة ؟ أم
ترى الناقد سيقول إنه يكفر عن خطيئة أبيه آدم ؟ لكن ليس فى كلام
شحاتة شىء من هذا البتة .

وأغرب من هذا أن يأتى الناقد إلى أبيات يصف شحاتة فيها مدينة

(١) ص ١٥٥ .

(٢) هناك نصوص أخرى لشحاتة أوردها للمؤلف فى نفس الصفحة لا علاقة بينها
وبين هذا النموذج الموهوم .

(٣) انظر ص ١٦٢ - ١٦٣ .

« جدة » ويبدى تدلهه فى هواها ، فيراها هى أيضاً دالة على النموذج ^(١) . والله إن هذا لوسواس أثيم ! إن الإنسان ليكاد يفقد عقله من جراء هذا الربط الآلى بين كل شىء (أى شىء) وبين فكرة « الخطيئة والتكفير » هذه ! ما العلاقة يا إلهى بين حب الإنسان لمدينته (أو كراهيته لها) وبين « الخطيئة والتكفير » ؟

وأغرب وأغرب وأعرب أن يقول حمزة شحاتة لابنته فى إحدى رسائله إليها : « لقد بلغت من العمر والتجربة والمعرفة بالحياة ما لا أتطلع بعده إلى مزيد غير موقف الجهاد والشهادة فى سبيل الله . أدعو الله مخلصاً أن يحقق لى هذه الأمنية » ^(٢) ، فيفسر الدكتور الغدّامى هذا المعنى الإسلامى التوحيدي الخالص محملاً إياه مدلولاً نصرانياً ، إذ يقول : « ليس بعد هذا لأحد أن يشك بوعى شحاتة بالنموذج وإحساسه بالخطيئة ، ثم بتحمّله لها واعياً أو غير واع ، فهو (كما قال عن نفسه) قد أصبح مسؤولاً عن خطايا البشرية ، وليس لمن هذه حاله إلا التكفير . ولذلك تمنى حمزة شحاتة رحمه الله أن يحظى بالموت استشهاداً ليكون ذلك كفارة له . وهذا ما قاله لابنته فى الرسالة

(١) ص ١٦٤ . والقصيدة بأكملها موجودة فى « ديوان حمزة شحاتة » / ٦٧ - ٧٠ .

(٢) ص ١٦٦ . وهى موجودة فى « رسائل إلى ابنتى شيرين » / ط . تهامة / الرسالة العاشرة / ٥٤ .

رقم ١٠ ص ٥٤ : ... » ، ثم يورد كلمات شحاتة السابقة . ويقول
موجهًا الكلام إلى شحاتة : « رحمك الله ، وعفا عنك أيها البريء !
لقد حملتَ نفسك فوق ما تستطيع حمله من أعباء البشر وهمومهم
وخطاياهم التي باتوا عنها سادرين وناموا قريرى الأعين ، وأمضيت
أنت ليلك ساهرا عنهم تدفع ضريبة آثامهم ، وما دروا عنك ولا أحسوا
فيك ... وعاش شحاتة منتظرا لحظة الصدق مع الله ، لحظة تقديم
النفس فداء » (١) . ترى هل ثمة فرق بين ما يقوله الدكتور الغدامى فى
حمزة شحاتة وما يعتقدُه النصرارى فى السيد المسيح عليه السلام ؟ إنه هو
هو ، اللهم إلا أن د. الغدامى لم يقل إن حمزة شحاتة هو ابن الله !
غفرانك اللهم ! إن هذا لرهيب ! وهذه هى الثمار السامة للمنهج
التفكيكى !

وحين يكتب شحاتة إلى صديقه عبد السلام الساسى (إثر نشره ،
فى جريدة « عكاظ » - عدد ١١٩٥ ، قصيدة له لا يرضى عنها
الشاعر ، وتعليقه عليها بثناء رآه الشاعر مسرفا أشد الإسراف) واصفا
الشعر المنشور بأنه « سواة شاعرك فى شر أشكالها وفى شر ظروف
العرض » يسرع الدكتور الغدامى قائلا : « فى هذه الرسالة يبرز أحد
عناصر النموذج فى قصة آدم عليه السلام حيث ظهور « سواته » ، فأدم
وحواء تنكشف لهما سواتهما بعد أن أكلا من التفاحة المحرمة ،

وتتجسد هذه الذكرى لشحاة بالنشر ، إذ صار بمنزلة ظهور السواة ، (١) .

وهو يعد « نموذج » حمزة خطيئة ، وتكرره ثلاث مرات فى حياته ثلاث خطايا ، رابطا بينه وبين آدم وحواء ، التى يقول إنها أغرت زوجها بالتفاحة (٢) . والحقيقة أن الزواج ليس خطيئة ، بل الخطيئة فى الزنا . أما أن شحاة لم يوفق فى زواجاته الثلاثة مما جعله حانقا على هذه التجربة فتلك مسألة أخرى لا علاقة لها بـ « الخطيئة والتكفير » ، التى سدت على المؤلف الأفق فلم يعد يرى ولا يسمع ولا يشم إلا إياها . كما أن حواء ليست هى التى أغرت آدم بالتفاحة (ولا بالبرقالة) ، بل هى وهو كانا معا ضحية لخديعة إبليس !

وفى قصيدة لحمزة شحاة بعنوان « يا قلب ، متُ ظمأ » يسترجع فيها ماضيه الجميل مع حبيبة فؤاده قبل أن ينافسه عليها الآخرون وتصبح غير وفية له نرى المؤلف يفسر تلك الأبيات على أنها حنين للفردوس (٣) ، مع أن المرأة عند المؤلف هى عدوة الرجل ، والاتصال بها خطيئة . فكيف إذن يكون الحنين إلى الخطيئة حنينا إلى الفردوس ؟ أليس هذا استهزاء بالعقل ووظيفته وقوانينه ؟ طيب ، فما قول

(١) ص ١٧٢ - ١٧٣ .

(٢) ص ١١٢ ، ١٧٦ .

(٣) انظر ص ١٨١ .

د. الغدامي في هذا البيت من القصيدة التي نحن بصدددها :

يا قلب ، غرَّكَ من ماضيك رونقه وأن حظك فيه كان مؤثلقا ؟

ترى كيف يحن الشاعر إلى الفردوس وهو واع تمام الوعي بأن هذا الفردوس قد غرَّه ؟

وفي أبيات أخرى للشاعر يخاطب فيها حبيبته وينكر منها تحولها عن عهدتها معه ويصفها بأنها قد أصبحت جحيما نرى المؤلف يفسر ذلك بأن الشاعر يشاق إلى الفردوس ، قائلا إن المقصود بـ « طائف من الجحيم » (وهي عبارة وصف الشاعر بها حبيبته) هو إبليس ^(١) . فهل يمكن أن تكون الحبيبة هي الفردوس ، وهي إبليس ، وهي الأرض التي هبط إليها الشاعر في ذات الوقت ؟ إن الشاعر يقول عن حبيبته إنها كانت روضة غناء عندما كانت تبادله الحب والوفاء ، ثم استحالت جحيما عندما تنكرت له وغدرت به . هذا كل ما هنالك ، ولا فردوس ولا إبليس ولا خطيئة ولا تكفير ... إلى آخر هذه الكلمات التي تطالعنا في كل سطر من كلام الناقد بلا أى داع وتكاد أن تخنقنا .

والدكتور الغدامي في موضع آخر من دراسته يجعل الجسد خطيئة ، والحب تكفيراً عن هذه الخطيئة ^(٢) . كيف هذا ؟ لا أدري . أليس

(١) ص ١٨٢ .

(٢) ص ٢١٧ ، ٢٤٣ .

الحب هو هفوة شخصين إلى الاتصال جسدا وروحا ؟ أم تراه يقصد حبا آخر ؟ للأسف ليس هناك إلا هذا الحب . أما غيره ، إن وجد ، فهو حب المصابين بالعنة والعياذ بالله ! والجسد بعد ليس خطيئة ، وإنما هو نعمة من الله لا يمكننا نحن البشر أن نشعر بالحياة بل لا يمكن أن يكون لنا وجود في هذه الحياة الدنيا إلا به . والاتصال الجسدى فى الإسلام غير محرم فى ذاته ، بل المحرم هو الزنا ، أما الزواج فهو نعمة إلهية لولا هى ما استمرت الحياة . إن هذه النظرة المرضية إلى الجسد هى نظرة الكنيسة ، وليست نظرتنا نحن المسلمين ، فديننا هو دين الفطرة . والله سبحانه يقول : ﴿ زَيْنٌ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ ... ﴾ (١) ، وهو سبحانه حين يرغبنا فى الجنة يعرض علينا ، فيما يعرض ، الحور العين . وهذا هو الذى حفظ للمسلمين صحتهم النفسية من هذه الناحية .

وحين يعرض المؤلف للمال فى حياة شحاتة يقول إنه كان بالنسبة إليه مثل الجنس « شهوانية مادية تغذى الحيوان الكامن فى الداخل وتحركه فتصبح أسباب شقاء وتعاسة . والحل هو الخلاص منها . وانتهى ... المال بالتخلّى عنه وعدم المطالبة بالضائع منه » (٢) . يريد أن يقول إن المال كان فى نظر شحاتة خطيئة ، وسبيل التكفير عنها هى نسيانه والزهد تماما فيه . وهذا غير صحيح البتة ، ويكفى فى الردّ عليه ما ذكره

(١) آل عمران / ١٤ .

(٢) ص ٢١٩ .

الدكتور الغدامي نفسه قبل ذلك بصفحات قليلة ، إذ قال عن الخلاف الذى وقع بين شحاتة وصديق له كان شحاتة قد استودعه مالا ليتاجر له به فأضاع المال : « ومما يُذكر هنا أن صديقه حاول تسوية الخلاف فعرض عليه تعويضا عقاريا ، ولكن حمزة أصبر على حقه كاملا » (١) .

وبعد ، فيكفى هذا ، وإن كنت أحسب أننى قد أطلت . ولكن عذرى أنى أردت أن يطلع القارئ على تهافت مفهوم « الخطيئة والتكفير » والاعتساف المرعب الذى استخدم فى تطبيقه قسراً مع سبق الإصرار على أدب حمزة شحاتة الأديب السعودى المسلم الذى أقطع أنه لو بُعث وقرأ ما كتبه عنه الدكتور الغدامي لفغر فاه دهشة وتبرأ منه بالثلث !

والدكتور الغدامي ، كما قلنا ، يدعو إلى منهج فى النقد يسميه « التشريحية » . وقد شرح هذا المنهج وحاول تطبيقه فى كتبه التالية : « الموقف من الحداثة ومسائل أخرى » و « الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنسانى معاصر » و « تشریح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة » .

وقبل أن نحاول استعراض خصائص هذا المنهج نودّ أن نشير إلى أن د. الغدامي فى بعض ما كتب يبدى تفهمه لاختلاف مناهج النقد

الأدبي بل يدعو إلى ذلك دعوة قوية مؤكداً أن « طبيعة الحياة هي الاختلاف » وأن الاختلاف إن كان في جانب منه تنوعاً وتبايناً فهو أيضاً إمكانية تعايش . وبدون هذه الامكانية يستحيل عليه (أى على الموجود) الوجود . فلولاً قبول الصوت « نون » بالتعايش مع الصوتين « عين » و « ميم » لما أمكننا إنشاء كلمة « نعم » ... ثم يخرج من ذلك بقوله : « الاختلاف إذن ضرورة وجود ، والتعايش ضرورة بقاء » ، مضيفاً بعد عدة سطور أنه لن يُكْتَبَ لأمة فعل ثقافى إلا إذا تمكنت من تمثيل هذا التعايش (١) .

وعلى هذا الأساس فإنه يجد أن الساحة تتسع للأصوات النقدية المختلفة الموجودة في المملكة من عمودى وحدائى وألسنى وانطباعى ، ولا معنى إذن في نظره لما يحاوله « بعض العموديين » (الذين يقول إنه عليهم مشفق ولهم محب) من « قتل كل ما عداهم من حاملى الثقافة في هذا البلد » . إنهم ، كما جاء في كلامه ، « لا يسعون إلى الحوار والمناقشة ، وإنما يسعون إلى تصفية الوجود ، أى حذف الصوت المختلف من حروف المعجم . وهم بذلك ينسون ، هداهم الله ، أن الحذف والشطب ينتهى بصاحبه إلى صفحة فارغة ... وهذا صنيع لا يخدم العمودية ، إذ ما جدوى فارس لا مبارز له ؟ وكان الأولى بهؤلاء أن يكونوا ذوى فكر بتاء فينون (٢) وجودهم ويرفعون عمادهم بدلا من

(١) الموقف من الحداثة ومسائل أخرى / ط١ / ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م /

(٢) كذا . والصواب : « فينوا » ، عطفاً على « يكونوا » .

أن يهدروا وقتهم فى محاولة هدم بيوت الجيران » (١).

وهو ، كما ترى ، كلام طيب وجميل . وأجمل منه وأطيب أنه لا يقصر نقده على « معسكر الأعداء » بل يوجه مثله إلى المعسكر الذى ينتمى إليه أيضا : « وهناك من الحداثيين من يرى أن زمن العمودية قد مضى وأن ليس لعمودى مكان بيننا اليوم ... (و) هذا قول لا يمكن قبوله ولا يمكن لمثقف أن يأخذ به ، لأن من طبع المثقف أن يكون رحب الأفق عقلا ووجدانا . ورحابة الأفق لا تجعل المرء يصنف ربوع الوطن أو يحدد خارطته بحيث لا تتسع إلا له وحده أو من هم على منهجه ، ولأن الصوت المتميز لا يقوم إلا على الاختلاف . وهذا لا يكون إلا بوجود المغاير ، فإن انتفى المغاير استحال الاختلاف عندئذ ، ولن يكون هناك تميز . وهذا ما لا نريده » (٢).

لكننا للأسف نفاجأ بالدكتور الغدامى (فى موضع آخر من نفس الكتاب الذى ننقل هذه النصوص منه) يشطب بجرة قلم كل من عداه هو وأصحابه من النقاد من الخريطة الأدبية والنقدية . يقول ، من كلام له عمّن يهتم من النقاد بالدلالة الصريحة للنص الأدبى ، إن « هذه الدلالة تحمل معانى صحيحة ومنطقية . وفيما لو رأى أحد من الناس

(١) المرجع السابق / ٩ - ١٠ .

(٢) السابق / ١٢ .

الاكتفاء بها وقصّر نفسه عليها وأخذ يدرس الأدب من أجل معرفة عُقد البشر أو تاريخهم أو حال مجتمعهم ، وكان النص يدل (صراحة) على شيء من ذلك ، فهل ترانى أنكر عليه رضائه من الغنيمة بالإياب ؟ طبعاً لا . سأتركه وشأنه ، وأقول عنه إنه من طلاب « علم المضمون » ، وله أن يفعل بنفسه ما شاء إلا أن يدعى أنه أديب ، لأنه ليس بأديب ، وإلا أن يدعى أن صنيعه نقد أدبي ، فهذا ما ننكره عليه لأنه لا هو بنقد أدبي ولا هو بعلم أدب » (١) .

والحق أن المناهج النقدية السليمة يكمل بعضها بعضاً ، وكلما اكتُشف منهج جديد كان ذلك فى الغالب إغناءً للعملية النقدية . وليس منهج منها بكافٍ وحده لبيان مضمون العمل الأدبي وإزاحة الحجاب عن وجه الجمال والمتعة فيه تماماً . كذلك لا يخلو منهج من تلك المناهج من أوجه قصور و (ربما أيضاً) عناصر فساد . والناقد عند تناوله لعمل أدبي ما قد يختار بعض هذه المناهج أو على الأقل يجعل باله إليها وتركيزه عليها ، أو قد يعمل على الاستعانة بها كلها ، بل ربما أضاف إليها منهجاً جديداً ، وذلك كله حسب طبيعة النص ، أو حسب الغرض الذى كتب نقده من أجله ، أو حسب الجمهور الذى يتجه إليه بنقده ، أو حسب السياق الذى يحيط بالعملية النقدية ... إلخ . أما التعبد لمنهج فى النقد واحد والانغلاق عليه وإصمام الأذن والعين

والقلب عما عداه فهو تطرف ضار ، أو على الأقل قد يحجب عن الناقد والقارئ خيراً غير قليل .

إن الدكتور الغدامي يبرز دور التجريب والمغامرة واقتحام المجهول في بناء الحضارة وإحراز التقدم ^(١) ، كما يدعو إلى الانفتاح الثقافي على الأمم الأخرى وما عندها من علوم وفنون وثقافات حتى لا نختنق حضارياً وفنياً ^(٢) . وهذه دعوة مشكورة ، وإن لم يكن هو صاحبها ، فقد سبقه إليها كثيرون من أهل الفكر والأدب . لكن لا بد أن تتذرع المغامرة بالوعي والاستعداد ، وإلا أضحت إلقاء باليد إلى التهلكة . كذلك فالانفتاح ينبغي أن يكون محكوماً بالنظرة الفاحصة الناقدة التي لا تنبهر بكل ما هو وافد ، بل تعتصم بالثقة بنفسها وبما في تراثها وماضيها من عناصر الخير فلا تفرط فيه لمجرد استبدال الجديد الطارئ به ، فربما لم يكن هذا الطارئ أكثر من حُلِيٍّ من الزجاج الرخيص لا تبهر إلا الجهال المتخلفين أو من في قلوبهم زيغ وفتنة . وإذا كان كثير من الأمم الأخرى قد سبقنا وهزمتنا واحتل بلادنا لفترة من الزمان بل وما زال يوجهنا ويسيطر على مقدراتنا سيطرة صريحة أو من طرف خفي ، فهذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى أن نستسلم له ونبصم بالعشرة على كل ما يجيئنا منه ونخر لذقوننا سجداً أمام ما يقول . إننا إذا كنا قد حرمتنا التفوق في الحقبة

(١) ص ١٧ .

(٢) انظر ص ١٨ .

والحاضرة المخزية من تاريخنا فلم نُحرم بعدُ ، حمد الله ، أو بالأحرى لم يُحرم بعضنا القدرة على الفحص والتمييز وقبول ما يراه نافعا ونبتذ ما يعتقد ضرره أو على أقل تقدير ما يؤمن بعدم صلاحه لنا . وقد أحسن د. الغذامي صنعا حين أبرز أن التجديد الصحيح المقبول هو التجديد الذي يقوم على دراسة القديم والعلم به لا على الجهل والرغبة في التمرد من أجل التمرد (١) .

وتعالوا الآن إلى التعرف على المنهج الذي استورده الدكتور الغذامي وأمثاله من بعض النقاد الغربيين واستعراض سماته لنرى مدى تصديق فعله لكلامه أو ازوراره عنه ، وكذلك مدى توفيقه في الأفكار التي اجتلبها من أولئك النقاد أو عدمه .

إنه يرى أننا في نقد الأدب ينبغي أن نضع معنى النص ، أى دلالاته الصريحة ، في الخلف ونهتم أساسيا بما يثيره هذا النص من انفعال جمالي . وهو يسمي النقد الأدبي حيثُذ بـ « علم الأدب » ، ويترك لما يسميه « علم المضمون » الاهتمام بتلك الدلالة الصريحة للنص (٢) . وهذا العلم الأخير عنده هو شيء آخر غير النقد الأدبي . ذلك أنه يرى أن النص الأدبي ليس هدفه نقل الأفكار والمعاني بين الأديب والقارئ ،

(١) ص ٢٣ .

(٢) ص ٧٦ - ٧٧ . وانظر كذلك ص ٩٥ - ٩٦ .

بل هو غاية في ذاته . إن هدفه هو أن يغرس نفسه في الجنس الأدبي الذي ينتمى إليه ^(١) . والشاعر ليس خلاق أفكار بل كلمات ، والبحث عن المعنى في النص هو سعى وراء الدلالة التفعيلية مما لا علاقة له بالأدب ، الذي دلالاته جمالية ^(٢) .

كذلك يدعو الدكتور الغدامي إلى عزل النص عن الظروف التي قيل فيها والدخول إليه مباشرة دون أية فكرة عن هذه الظروف . وهو يؤكد أنه بهذا لا يلغى وجود المؤلف بل يُعلن موته فقط ، ويبقى بعده عمله مستقلا كما يستقل الابن عن أبيه ^(٣) ، إذ « إن اللغة (كما ينقل عن بارت) هي التي تتكلم وليس المؤلف » ^(٤) . وبعد موت المؤلف يصبح النص ملكا للقارئ يعطيه هو معناه ، فالقارئ لم يعد مستهلكا للنص ، بل أصبح هو المنتج له ، وهو يفعل ذلك « بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع » ^(٥) .

وفي رأى الدكتور الغدامي أن الدلالة التي يهبها القارئ للعمل الأدبي لا تختلف باختلاف القراء فقط ، بل باختلاف الأزمنة التي يقرؤه

(١) الخطيئة والتكفير / ٨ .

(٢) المرجع السابق / ١٠ ، ١٨ .

(٣) الموقف من الحداثة / ٨٦ - ٨٧ .

(٤) الخطيئة والتكفير / ٧١ .

(٥) المرجع السابق / ٧١ - ٧٤ .

فيها القارئ الواحد نفسه . وهو لا يرى في ذلك أى شر ، بل كل ما يجده القارئ فى النص مقبول عنده ، إذ لا وجود فى النص لأى معنى ثابت أو جوهرى كما يقول (١) .

ومع هذا ، ورغم قوله إن « النص ذو دلالة دائمة التغير والتحول حسب ثقافة المتلقى وظروفه » (٢) ، فإنه فى موضع آخر يشترط أن يستهدى المتلقى فى قراءته للنص بسياق هذا النص . والسياق عنده نوعان : أكبر وأصغر . والأكبر هو تقاليد الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص فى لغة من اللغات . والأصغر هو طريقة الشاعر فى استعمال اللغة ، وهذا يقتضى قراءة كل أعماله . وبغير هذا الاستهداء لا يزيد النقد عن أن يكون مجرد إسقاط لما فى نفس القارئ (٣) .

إذن فليست المسألة متروكة لثقافة المتلقى وظروفه ، وهذا ما يؤكدّه الدكتور الغدامى حين يقترح حلاً لمشكلة القراءات والتفسيرات المختلفة للنص (حسب حالة القارئ النفسية أو الجو الثقافى أو الاجتماعى العام

(١) السابق / ٨٠ - ٨١ ، والموقف من الحداثة / ٧٤ .

(٢) الموقف من الحداثة / ص ٧٤ .

(٣) المرجع السابق / ٩١ . وانظر كذلك « الخطيئة والتكفير » / ٨٤ . ومما له علاقة بالسياق الأكبر للنص قول الدكتور الغدامى إن الكلمة فى النص الأدبى تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً وعى الكاتب بعضه وغاب عنه البعض الآخر . ولكن هذا التاريخ يظل مرتبطاً بالكلمة لا يغيب عنها ، فهى دائماً حُبلى به (الخطيئة والتكفير / ٧٩) .

الذى تتم فيه عملية القراءة) ، تلك المشكلة التى تؤدى إلى ضياع النموذج الشامل الذى ينبغى أن تكون هِجِيرَى القارئ هى البحث عنه واستخلاصه من كل نتاج المؤلف . وهذا الحل المقترح يتمثل فى أن يكرر القارئ قراءة النص عدة مرات فى حالات وظروف مختلفة ، وعندئذ يستطيع أن يخرج من ملاحظاته المتعددة بحكم عام . وهذا هو السبيل عنده للوصول إلى الموضوعية مع النص^(١) ، مع أنه سبق أن قال قبل صفحات قلائل إنه ليس ثمة من سبيل إلى قراءة موضوعية للنص ، إذ سوف يظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته^(٢) .

ويرى الدكتور الغدامى أنه ، عند تناول نتاج أديب ما ، ينبغى ألا نبالى بالفرقة بين شعره ونثره (لأن كل نص عند الأستاذ الباحث ، أيا كان نوعه ، هو نص شاعرى) بل علينا أن نجتمع كل النصوص التى له ونقسم كل نص إلى الجمل التى يتكون منها (والجملة هنا ليست هى الجملة النحوية ، بل هى كل وحدة أدبية متميزة متكاملة ، سواء كانت هذه الوحدة مجموعة من الأبيات الشعرية أو عدة سطور فى نص نثرى) ، ثم نقوم باستبعاد الجمل التى ليس لها حظ من الشاعرية ، أما الجمل التى لها هذا الحظ فإننا نلتقطها ونجمعها معا ، ويصبح بهذا

(١) الخطيئة والتكفير / ٨٧ - ٨٨ .

(٢) المرجع السابق / ٨٣ . وانظر كذلك « تشریح النص » / دار الطليعة / بيروت /

عندنا النص الشامل للأديب المنقود ، ذلك النص الذى يوضح لنا موقفه من العالم قبولاً أو رفضاً^(١). أما كيف يمكننا التمييز بين الجمل الشاعرية وغيرها فيبدو أن مدار الأمر عنده على التذوق وأن الجملة الشاعرية هي التي تثير فيه انفعالا جماليا^(٢).

ومع أن د. الغزامي يسعى إلى تجميع كل ما هو شاعري من إنتاج الكاتب في نص واحد شامل فإنه في موضع آخر يشترط أن يتم الأديب كتابة نصه في فترة واحدة ، وإلا لم يكن نصا واحدا بل عدة نصوص بعدد الفترات التي أنتجه فيها^(٣). وهذا تناقض واضح ، وفوق ذلك فهو ، كما ترى ، شرط لا يقدم ولا يؤخر وليس له أى مغزى ما دام الناقد سيجمع الشاعري من كل نصوص الكاتب (وهي بالطبع نتائج فترات مختلفة) في نص شامل واحد .

هذا تلخيص سريع للخطوط العامة للمنهج النقدي الذي يتبعه د. الغزامي ، والذي يسميه « التشريحية » . ولم تكن مسألة التلخيص هذه سهلة ، فهناك فقرات كثيرة جدا في كتاب « الخطيئة والتكفير » (وهو الكتاب الذي وقفه المؤلف على عرض منهجه عرضا مفصلا) غير

(١) الخطيئة والتكفير / ٩١ - ٩٣ . ولاحظ أنه عاد فاهتم هنا بالمؤلف وموقفه من

العالم !

(٢) انظر / ٩٣ من المرجع السابق .

(٣) السابق / ١٠٢ - ١٠٣ .

قابلة للفهم ، وثمة تصورات ومفاهيم قد أجهد الكاتب نفسه عبثا في شرحها وتوضيحها ، علاوة على أنه كثيرا ما يناقض نفسه من موضع لآخر ، مما بدا الأمر معه أحيانا وكأن المؤلف يغمغم فيما بينه وبين نفسه ، أو كأننا بإزاء هيئمة تأتينا من بعيد فنعرف أن ثمة كلاما ما لكنه كلام غير واضح ولا مفهوم . وأعترف أنى كثيرا ما أحسست بالدوار وأنا أتابع المؤلف من صفحة إلى صفحة بل من فقرة إلى أخرى . إن الكتاب يشبه سبلا يجرف أمامه وعلى أثباجه صخورا وحصى ونفايات وجذوع أشجار وحيوانات نافقة . وهو سبل لا يعرف طريقا معيناً ، بل تراه يمضى هنا وينحرف ها هنا ، ويتجه يمينا ليعود فينعطف شمالا ، وذلك حسب تضاريس الأرض نفسها التى يجرى عليها ، وليس له من خاصية يمكن التقاطها إلا أنه سبل هدار لا يكف عن الانصباب والاقترحام وجرف كل ما يسوقه القدر إلى طريقه . وقد ذكر لى بعض من جرى ذكره . الغدامى وكتابه أمامهم أنهم لم يستطعوا المضى فى قراءته بعد الصفحات الأولى (١) .

(١) جاء فى كتاب عابد خزندار « حديث الحداثة » (المكتب المصرى الحديث / القاهرة / ١٣٤ ، ١٣٦) عن بارت (الناقد الفرنسى الذى يقتفى الدكتور الغدامى خطاه وأفكار . بإخلاص عجيب) ما يلى : « ولأنه متمرد فإن أطروحاته رغم منهجيتها لا تنتظم فى كتاب واحد . إنها مبثوثة فى كتب عديدة ومقالات شتى ، وهى كتب ينقض بعضها البعض الآخر . وقد قضيت عمرا ليس =

والآن إلى مناقشة هذا المنهج فى ضوء التلخيص الذى أوردناه : إن الدكتور الغذامى يؤكد أن النص الأدبى ليس هدفه نقل الأفكار والمعانى من الأديب إلى القارئ ، بل هو غاية فى نفسه . والحق أننى لا أستطيع أن أتصور هذا أو أقبله ، فكل نص يريد أن يقول شيئاً . كل ما فى الأمر أنه يقوله بطريقة فنية ممتعة ، أى بناء على قواعد الجنس الذى ينتمى إليه مع احتمال التجديد دائماً .

إن كل قصاص مثلاً حينما يمسك بالقلم ليكتب قصة فإنما غرضه أن يوصل لنا شيئاً فى عقله وشعوره وخياله . وهذا المعنى بطبيعة الحال ليس معنى مجرداً ، وإلا لكان مكانه مقالاً أو بحثاً علمياً ، بل هو معنى

= بالقصير فى محاولة فهم نظرية بارت فى « القراءة » . وهو أحد الرواد فى هذا المجال الذى يضم بين دفتيه قضية العصر ، عصر القارئ وليس عصر المؤلف ، عصر خالق النص ، وهو القارئ وليس المؤلف كما يقرر بارت ... بارت كاتب ... من الصعب أن نفهم ما يقوله ، وأعترف بأننى لم أفهم ما يقوله إلا بعد عشر سنين من الجهد المضنى » . ليس ذلك فقط ، فإن خزنदार يقرر أنه ، فى أثناء إعداد الدراسة التى كتبها عن بارت فى كتابه الذى نقلنا منه هذا الكلام (وهو كتاب « حديث الحداثة ») ، لم يرجع إلى ما كتبه بارت نفسه ، الذى كرر القول إنه مبعثر فى عدة كتب ومن الصعب جداً متابعته ، بل استعان بتلخيص نوى شور الباحثة الأمريكية لآراء بارت فى مقال لها واحد . والحق أن هذه شجاعة أدبية من عابد خزنदार ينبغى تحيته وتهنئته عليها ، وهى تدلنا على المدى الرهيب الذى وصل إليه الدجل فى بعض مجالات النقد الأدبى .

نستخلصه من خلال حوادث القصة وشخصياتها وحواراتها والبناء الفني الذى تقوم عليه . وكذلك الحال بالنسبة للشاعر . إنهما حينما يتناولان القلم لا يقصدان تضييع وقتهما أو وقتنا فى عبث لا معنى له ، وإن كان بعض الأدباء يفعلون ذلك أحيانا ، ولكن فعلهم هذا لا قيمة له فى الأدب الأصيل رغم أن بعض المنتمين لدنيا النقد قد يطبلون له ويزمرون .

إن الأديب ليس خلاق كلمات وحسب كما يقول المؤلف ، بل هو يوظف الكلمات ليقول لنا شيئا : ليوصل إلينا فكرة ما ، أو يصف لنا شعورا يحس به ، أو يصور لنا منظرا ، أو يبدى لنا رأيا . وهدف الأدب هو الفائدة والمتعة معا . إن نجيب محفوظ مثلا فى « ثلاثيته » يقدم لنا صورة معاصرة لمصر متمثلة فى بعض أحياء القاهرة ، صورة ثقافية واجتماعية وسياسية وعمارية . وقد استطاع أن ينقذ القاهرة من أنياب الزمن ، بل استطاع أن يصنع لنا دنيا وحياة تنبض بالحركة والفكر والمشاعر وتستولى منا على ألبابنا وقلوبنا وخيالنا . والمتنبى فى ميميته التى فجرها فى مجلس سيف الدولة إنما يعبر عن حبه لذلك الأمير وعن عزة نفسه هو معا ، ويعلن عن تحديه للجميع ، ويهدد بالرحيل إذا ما استمرت الإساءة إليه .

لكن الدكتور الغدامي يرى مثلا أن « الشحم والورم » فى البيت التالى من قصيدة المتنبى هذه :

أعيزها نظراتٍ منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

هما إشارتان حرتان . وعلى القارئ فى رآيه أن يعطيهما معناهما الغائب، فقد يكون معناهما الهدية والرشوة ، أو المحبة والنفاق ، أو العلم والجهل ، أو أى متضادين قد ينبثقان فى ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين ^(١) . أما نحن فنرى أن « الشحم والورم » هنا مجاز ، والذى يحدد معنى هذا المجاز هو السياق التاريخى والنفسى الذى قيلت فيه القصيدة ، ومن ثم فإننا لا نقبل أن يُفسرَ بـ « أى متضادين قد ينبثقان فى ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين » ، فالمتضادات كثيرة وربما لا نهاية لها ، إذ عندنا اليمين والشمال ، وفوق وتحت ، والسماء والأرض ، وأبو تمام والبحترى ، والأبيض والأسود ، والزرع والصحراء ، والطائرة والغواصة ، والشمال والجنوب ، والمتنبى وأبو فراس ، والحرية والعبودية ، والصدق والغدر ، والشعر والنثر ، والجنة والنار ، والفيل والبرغوث ، والصبا والدُّبور ، والجسد والروح ، والقلم والورق ، وأمريكا وروسيا ، والماء والنار ، والعقاد وطه حسين ، والحدائث والتراث ، والسكسون واللاتين ... إلخ . وأستطيع أن أمضى فى العدّ فلا أنتهى لا غداً ولا بعد غد ، بل وربما ولا بعد سنة ، فهل كلّ هذا مما يجوز تفسير هاتين الكلمتين به ؟ إن هذا لا يجوز فى شرعة العقل . وقد أراد المتنبى أن ينبه سيف الدولة إلى ألا ينخدع بما يقوله الوشاة فى حقه

(١) انظر « الخطيئة والتكفير » / ٨١ .

وَيَعْمَى عما يَكُنْه له من حب صادق وما يتمتع به من مواهب قد حُرِّمها هؤلاء الوشاة الذين يحاولون القضاء عليه في بلاط ذلك الأمير واحتلال المنزلة التي كان يحتلها في قلبه .

إن نفى المعنى عن النص الأدبي معناه إغلاق الطرق والمنافذ في وجه القارئ وتركه للضياع . والنتيجة هي ما وصل إليه الدكتور الغدامي مع ما خلفه المرحوم حمزة شحاتة من أدب ، هي القول بأن حمزة شحاتة يمثل نموذج « الخطيئة والتكفير » مع أنه لا يوجد في أدب الرجل أى شيء (أى شيء على الإطلاق) من هذا الكلام . إن هذا المنهج يشبه صنيع رجل يقطن في أعلى طابق في ناطحة من نواطح السحاب قد أغلق على نفسه من الداخل باب شقته ، ثم أمسك بالمفاتيح وألقاها من النافذة ، وأخذ بعد ذلك يحاول الخروج منها . وقد كان أصدقاؤه قد جربوا بلا فائدة أن يقنعوه بأن هذا الذى هو مقدم عليه عبث فى عبث ولا يؤدي إلا إلى الهلاك ، فكان جوابه عليهم أن الخروج من الباب ، كما يفعل سائر عباد الله ، هو أسلوب قديم عقيم ، وأنه لا بد من المغامرة والمخاطرة كنوع من التجديد والتجريب . حتى لو أدت إلى الهلاك ؟ نعم ، حتى لو أدت إلى الهلاك ! ثم إن الأمر قد انتهى به إلى القفز من الشباك فاندق عنقه وتهشم رأسه وتناثر مخه وانسحقت عظامه .
يا حرام !

إن النص لا بد أن ينطوى على معنى . وقد يكون هذا المعنى مباشرا ،

وقد يكون غير مباشر . وقد يكون صريحا ، وقد يكون رمزيا . وكل نص له وضعه الخاص الذى يُعْمَلُ على القارئ والناقد الأسلوب الذى ينبغى أن يتعامل به معه ويفهماه على أساسه . إن اللغة قد خُلِقَتْ للتفاهم لا للتضليل والخداع ، والله سبحانه قد وهبنا عقولا لنفهم بها ما نسمعه وما نقرؤه لا لنخلعها ونلقى بها فى صناديق القمامة والمخلفات .

وكل ما يساعدنا على فهم معنى النص الأدبى ينبغى الاستعانة به : المعاجم ، والقراءة الواسعة والمتعمقة فى كل ما نستطيع قراءته (وبخاصة ما كان له من فروع الثقافة اتصال بالنص الذى نقرؤه ، وبالذات النقد ومناهجه المختلفة) ، والظروف التى أُنتِج فيها هذا النص ، وشخصية الأديب الذى ألفه ، والحالة النفسية التى أنشأ فيها ، وطبيعة الجمهور الذى كتبه لهم ، والذوق الأدبى السائد فى عصره ، وتقاليد الجنس الأدبى فى ذلك العصر وقبله أيضا ، وما كتبه النقاد الذين سبقونا إلى تحليل النص وتفسيره والحكم عليه ، وسائر إنتاج الأديب ، ومعاودة النظر فى النص ... وهلم جرا . وقد ذكر د. الغذامى بعض هذا فيما سماه بالسياق الأكبر والسياق الأصغر للنص ، ولكنه وحده غير كاف ، ومع ذلك فهو يصر على أن ننحى كل شئ غير هذا الذى ذكره ، وأن ننسى كل شئ عن حياة الأديب والظروف التى أنشأ فيها النص ، وهو ما نخالفه فيه أشد المخالفة .

والغريب العجيب أنه هو نفسه ، بعد كل هذا ، حين تناول أدب

حمزة شحاتة قد نسي كل ما قاله عن الفصل التام بين حياة الأديب وظروفه وبين إنتاجه وذَهَبَ يستعين بمن يعرف شحاتة من أصدقائه وأهل بيته للاستعلام عن سيرة حياة شحاتة بغية فهم ما كتبه ، فذكر كيف سَجَنَ نفسه فى شقة معزولة فى القاهرة وحرَمَ عليها كل متع الحياة ، فلا وظيفة ولا زواج ولا اختلاط بغيره من البشر ولا سعى وراء الشهرة ، وزاد على ذلك القيامَ بإحراق أدبه وتحريمَ نشر أى شىء من شعره والغضبَ على من يصفه بأنه أديب ^(١). كما أشار د. الغدامى ، أثناء تحليله لإحدى قصائد الشاعر ، إلى بعض أحداث حياته وملامح شخصيته كمغادرته مكة للعيش فى القاهرة ونزوعه إلى الكتمان الشديد ^(٢).

وعلى أية حال فقد انحسرت ، كما يقول عابد خزندار ، موجة « مدرسة النقد الجديد » ، وبدأ النقاد والدارسون يبحثون فى حياة إليوت (الذى أخذ عنه البنيويون فكرتهم عن الفصل بين حياة المؤلف وإنتاجه) منادين بـ « موت المؤلف » (عمّا يمكن أن يضىء شعره ، وخاصة قصيدته « الباب » ، ممّا أسفر عن إلقاء الكثير من الضوء على هذه القصيدة ^(٣)).

(١) الخطيئة والتكفير / ١٢ ، ١٤٩ ، ١٩٥ وما بعدها .

(٢) ص ٣٣١ . وانظر أيضا ص ٩٢ حيث يعتمد على ما هو معروف من حياة دريد بن الصمة فى توجيه معنى بيت له . وهناك أمثلة أخرى فى الكتاب .

(٣) انظر عابد خزندار / حديث الحداثة / ١١٤ - ١١٥ .

وإننا لنسأل الدكتور الغدامي عن القرآن الكريم ، الذي قال عنه إنه أعلى النماذج الشعرية ^(١) ، أى يحتل ذروة الأدب : هل يمكن فهم آياته دون معرفة أسباب نزولها والملابسات التي صاحبت تلقي الرسول عليه السلام الوحي أثناءها ؟ أليس هذا هو عين ما فعلته وتفعله الباطنية الذين يريدون تحريف الكلم عن مواضعه ليخلو الجو لهم فيقولوا في القرآن ما يشاؤون ويهدموه هدماً ؟ أم تراه يقول إن القرآن لم ينزل من السماء لتأدية معنى أو إيصال فكرة بل لإحداث أثر انفعالي جمالي في نفس المتلقي ؟ وحتى لا يحسب القارئ أنني أتجنى على الأستاذ المؤلف بهذا السؤال هأنذا أسوق النص الذي وردت فيه إشارته إلى القرآن ليصدر هو بنفسه الحكم . يقول الدكتور الغدامي : « الشاعر لا يقول الشعر ليُخبر ، ولكنه يقوله لهدف انفعالي جمالي ، ليحدث به أثراً انفعالياً جمالياً في نفس المتلقي . وهذه كلها جماليات لغوية نسميها اصطلاحاً بالشاعرية . والشاعرية هي أعلى مستويات الجمال التعبيري في اللغة ... وفي العربية يبلغ القرآن الكريم أعلى النماذج في هذه الحال (أى أعلى نماذج الشعرية) » ^(٢) .

ليس ذلك فقط ، بل إنه رغم مهاجمته للذين يتخذون من إنتاج

(١) انظر « الموقف من الحداثة » / ٨٥ .

(٢) المرجع السابق / ٨٤ - ٨٥ .

الأديب معوّنا على فهم نفسيته وشخصيته^(١) يرتدّ فيؤكد أنه ، بعد التوصل إلى النموذج الشامل من خلال النصوص (الشاعرية ؟) التي تركها لنا شحاتة ، « نستطيع أن نفهم أدب شحاتة . وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة ، مما يزيل عنا لغز هذا الرجل الذى بدا غريبا لكل من عرف حكايته ، ولكن ذلك يصبح معقولا إذا نحن أخذنا بمفهوم النموذج »^(٢).

وحتى لو اقتصرنا ، كما يريد منا الدكتور الغدامى ، على السياق الأكبر والأصغر للنص فهل يسوّغ هذان السياقان مثلا أن نفسر ، مثلما فعل هو ، « الظبية » فى بيت للشريف الرضى بـ « زمزم » ؟^(٣) إن الدكتور الغدامى قد لجأ إلى « تاج العروس » فوجد أن من معانى هذه الكلمة « زمزم » ، فأمسك بهذا المعنى وقسر الشاهد الشعرى الذى ورد فى ذلك المعجم على أن يسير فى هذا الاتجاه مع بيت الشريف الرضى المذكور . فهلّا رجع إلى السياقين اللذين أفاض فى الحديث عنهما وبين أهميتهما فى العملية النقدية ليرى هل كان الشعراء العرب طوال القرون الأربعة عشرة الماضية يستخدمون الكلمة بهذا المعنى ، وهل استخدمها شحاتة بهذا المعنى فى نصوصه الأخرى . لكنه ، مع شديد

(١) السابق / ٥٧ .

(٢) الخطيئة والتكفير / ١١٣ - ١١٤ .

(٣) انظر ص ٣٣٠ - ٣٣١ من المرجع السابق .

الأسف ، لم يفعل شيئا من هذا . وأنا أجزم بضمير مطمئن مستريح أن الشريف الرضى لا يمكن أن يكون قد قصد هذا المعنى المجهول لكلمة « ظبية » ، إذ لا وجود له إلا فى بطون مبسوطات المعاجم التى تذكر كل ما هب ودب . ولولا أن الدكتور الغدامى قد وجدته فى « تاج العروس » ما خطر له قط على خاطر . وهذا هو البيت الذى نحن بصدد الكلام عليه :

يا ظبية البان ترعى فى خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك
ثم يأتى بعده فى هذه القصيدة الرائعة قول الشاعر :

الماء عندك مبذول لشاربه وليس يُرويك إلا مدمعى الباكى
ومن أبيات القصيدة أيضا :

حكى لحاظك ما فى الرِّيم من مُلح يوم اللقاء فكان الفضل للحاكى
فكما ترى فالظبية هنا مجازية يراد بها الإيحاء بجمال المحبوبة وحوار عينيها ورشاقتها وضعفها ورقتها ونفارها ... إلى آخر ما يفد إلى الذهن عند ذكر « الظبية » و « الرِّيم » وما قصده الشعراء العرب حينما شبهوا حبيباتهم بهما . وبالله عليك كيف يمكن أن تكون « الظبية » هنا بمعنى « زمزم » ، والشاعر يقول إنها تهفو إلى أن ترتوى من مدمعه الباكى ؟ هل يمكن أن يقصد أن « زمزم » المتفجرة أبدا بالماء تشعر بالظما وتريد أن ترتوى من دموعه ؟ ترى هل هذا كلام يقال ؟

هذا ، وقد حاولت تقصّي كلمة « ظبية » فى ديوان الشريف الرضى ،
وهو السياق الأصغر لقصيدته المشار إليها ، وإليك ما وجدته فى القصائد
ذات قوافى الألف والباء وحدها :

والموت يقنص جمع كل قبيلة قنص المريع جاذرا وظباء

رضينا الظبى من عناق الظبأ وضرب الطلا من وصال الطلا

حيّا دون الكثيب مرتع الظبى الريب

وعهدى بذاك الظبى إبان زرتة رعانى ولم يحفل بعينى رقيب

وحكم ثغرى فى إناء رضابه وأدنى جوادى من إناء حليبه

وأنا أدع للمقارئ أن يجيب بنفسه على السؤال التالى : هل يمكن أن
يكون بين « الظبى »^(١) فى أى من هذه الأبيات وبين « زمزم » أى
ارتباط ؟

إن الدكتور الغدامى يقول ، كما مرّ بنا ، إن لكل كلمة تاريخا طويلا
ملتصقا بها . فليكن ، لكن من قال إن كل شاعر لا بد أن يكون محيطا

(١) لنلاحظ أن الشعراء قد يشبهون المرأة بالظبى ، وقد يشبهونها بالظبية . لا فرق . فإذا
كانت « ظبية » (بالتأنيث) هى زمزم ، فماذا يكون « ظبى » (بالتذكير) ؟

بتواريخ جميع الكلمات ؟ أهو معجم ؟ ثم أليس فى هذا تسوية بين جميع الشعراء ؟ فكيف يتمايزون إذن ؟ كذلك ألم يعب الدكتور الغدامى الرجوع إلى المعاجم اللغوية لاستفتائها فى معنى أى نص أدبى ؟^(١) فلماذا تجاهل ما أطال القول فيه عن السياق الأكبر والأصغر للنص ولجأ إلى معاجم اللغة ؟

على أنه لم يكتف بهذا رغم غرابته البالغة وافتقاره التام إلى أى منطق بل ذهب فربط بين كلمة « ظبية » عند الشريف الرضى (على أساس أنها تعنى « زمزم » كما تصادف أن وجد فى « تاج العروس ») وبين كلمة « نبع » فى قصيدة حمزة شحاتة ، بجامع أن كليهما ماء^(٢) . فانظر الأسلوب العجيب فى فهم النصوص ! أما السبب الذى جعله يختار قصيدة الشريف الرضى بالذات ليقرأ فى ضوئها قصيدة شحاتة فهو تماثل الوزن والقافية فيهما وتشابه بعض التعابير والصور من بعيد . وهذا هو بيت شحاتة :

يا أنتِ ، يا نبع أحلامى وملهمتى سرّ الجمال تخلى فى مزاياك
وهو من قصيدة نظمها الشاعر فى فتاة قاهرية اسمها « نفيسة » من حى بولاق ، بعنوان « غادة بولاق » . وهذه القصيدة مملوءة بمعان وصور لا يمكن أبدا أن تأتلف مع الجو الروحانى وإيحاءات التوحيد المقدسة التى تشعها لفظة « زمزم » . اسمع :

(١) انظر مثلاً « تشرح النص » / ٧٨ .

(٢) الخطيئة والتكفير / ٣٣١ .

يا جارة النيل ، ما فاضت شواطئه سُكْرًا وعَرِيدًا إِلَّا مِنْ حُمَيَّاكِ

ولا سرت عبر مجراه نسائمه إِلَّا لَتَلْتَمَّ فِي صَمْتِ الدُّجَى فَاكِ

وهل ترعرعت طفلا في معابده أَمْ كَاهِنٌ فِي رُبَا سِنَاءِ رَبَّاكَ ؟

أَمْ أَنْتِ رُوحُ مَلَاكِ حَلٍّ فِي امْرَأَةٍ فَخَافَكَ الْمَلَأُ الْأَعْلَى فَأَقْصَاكَ ؟

أَمْ أَنْتِ مِنْ كَرَمِ بَاخُوسٍ مَعْتَقَةٍ قَدْ انْتَفَضَتْ حَيَاةٌ حِينَ صَفَاكَ ؟

يَا بِنْتَ آمُونِ ، هَاتِي السَّحْرَ مَعْتَصِرًا مِنْ كَرَمِ حَسَنِكَ يَذْهَلُ مِنْ تَحْدَاكِ

ومسرحا من ملاهى الحور راعشة أضواؤه يتبارى فيه نهداك

يا فجر ، يا بدر ، يا زهر المنى ابتسمتْ ياخمر ، يا جمر في إحساسى الذاكى^(١)

وهاك مثالا آخر يبين كيف أن الدكتور الغدامي لم يلتزم بما دعا إليه ولا اتبع منهجا صحيحا فى قراءة النص . إنه عند تناوله لبيت الشايبى التالى :

(١) نجد القصيدة كلها فى ص ٣٤٤ وما بعدها من كتاب « الخطيئة والتكفير » ، أما فى الديوان فتلقاها تحت عنوان آخر هو « نفيسة » / ص ٥٥ فصاعدا .

ودمدت الريح بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجر

يقول إن « الريح هنا تأتي بسلطان غاشم يتسلل إلى الكون من كل المنافذ / بين / فوق / تحت . وهذه مداخل لا تترك ركنا ساكنا ولا نفسا دون أن تعصف بها . وقدومها تدمم غضب وعذاب . فنحن نعرف من ورود « الريح » في القرآن الكريم أنها في حالة العذاب تأتي مفردة كقوله تعالى : « وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية » (١) ، وإذا جاءت بصيغة الجمع فهي رحمة كقوله تعالى : « وأرسلنا الرياح لواقح فأنزلنا من السماء ماء فأسقيناكموه » (٢) . وعليه جاءت إشارة « الريح » هنا حاملة الويل والثبور للجسد الميت ليتلبس بدماء الشباب وينطق عبر لسان الشابي معلنا لنفسه الحياة ويقول :

فعبجت بقلبي دماء الشبا ب ، وضجت بصدرى رياح آخر

وأطرت أصغى لقصف الرعو د وعزف الرياح ووقع المطر

ويدخل بذلك في ألفة مع الكون حوله ، فهو يطرق مصغيا . وهذه حالة صفاء ومحبة وانتشاء ، ولذلك فإنه لا يدهم بـ « ريح » تدمم ، ولكنه يتلاقى مع « رياح » تعزف ، لأنه خرج من دار الإثم والخطيئة (٣) بريئا نقيا كخروج لوط من سدوم ، فسلم من الريح ولقى الرياح والرحمة . ويستقبل المطر الذي ينزل عليه نزولا موقعا : (« ووقع المخر ») في

(١) الحاقة / ٦ .

(٢) الحجر / ٢٢ .

(٣) لاحظ إلحاح الكاتب على مفهوم « الخطيئة » الكنسي .

تناغم مع عزف الرياح ، فالمطر والرياح الكونية تأتي متجاوبة مع الرياح الناهضة في صدر الشاعر الذي هو الوطن بدماء شبابه الجديد الذي يتجاوز عصر الريح ، ويدخل في عصر الرياح اللواقح التي تمتد الزمن بيزور تحملها من الماضي المجيد ليحبل بها رحم الآتى ، فيمتد العطاء وينمو « (١) » .

وتعليقى على ذلك هو الآتى :

أولا : الريح فى بيت الشابى ليست ريح ويل وثبور بل ريح حماسة وطموح ومغالبة للعقبات وانتصار عليها . وهذا واضح وضوح الشمس .

ثانيا : استشهد الكاتب باستعمال القرآن الكريم للفظتى « الريح » و « الرياح » ، فهل القرآن الكريم ينتمى إلى السياق الأكبر لقصيدة الشابى ، بله أن يكون شعرا حماسيا استنهاضيا ؟ الجواب : كلا على الإطلاق . الدكتور الغذامى إذن قد تنكر هنا للقواعد التى وضعها بنفسه . ولو افترضنا جدلا أن القرآن المجيد يقع ضمن دائرة السياق الأكبر للقصيدة ، أهو كل هذا السياق حتى يكون استعماله لشيء ما هو الاستعمال الوحيد ؟ بطبيعة الحال أيضا كلاً . ومع ذلك ، فلننس حكاية « السياق الأكبر » هذه وننظر فى القرآن الكريم لنرى هل يطرد استعماله لـ « الريح » و « الرياح » على النحو الذى ذكره الدكتور الغذامى . لقد نقل الدكتور الغذامى ملاحظته تلك عن علماء القرآن

(١) تشریح النص / ٢٩ . لاحظ استخدام المؤلف لكلمة « الرحم » هو أيضا .

ومفسريه ، ولكنه لم يعزها إليهم ولا كان دقيقاً في النقل ، فقد وضّح الزركشى مثلاً أن الأمر ليس مطرداً اطراداً تاماً (١) ولقد كان باستطاعة د. الغدامي أن يرجع إلى « المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم » على سبيل المثال ليجد أن « الريح » قد وردت في الآيات التالية: «حتى إذا كنتم في الفلك وجرّين بهم بريح طيبة» (٢)، «ولما فصلت العير قال أبوهـم: إني لأجد ريح يوسف» (٣)، «ولسليمان الريح عاصفة تجرى بأمره إلى الأرض التي باركنا فيه» (٤)، «ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر» (٥)، «فسخرنا له الريح تجرى بأمره رخاء حيث أصاب» (٦)، «إن يشأ يسكن الريح فيظللن (أى السفن) رواكد على ظهره (أى على ظهر البحر)» (٧)، «ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم» (٨) دالة على الخير والبركة والنعمة ، وأن لفظة «الرياح» في قوله تعالى : «فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح» (٩) إنما تدل على الإهلاك والتدمير (١٠) .

(١) انظر كتابه « البرهان في علوم القرآن » / تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم / دار الجيل / بيروت / ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م / ٤ / ١٠ - ١١ .

(٢) يونس / ٢٢ .

(٣) يوسف / ٩٤ .

(٤) الأنبياء / ٨١ .

(٥) سبأ / ١٢ .

(٦) ص / ٣٦ .

(٧) الشورى / ٣٣ .

(٨) الأنفال / ٤٦ .

(٩) الكهف / ٤٥ .

(١٠) وقد حقق د. علي محمد حسن العماري فيما بعد هذه النقطة وانتهى إلى =

ثالثا : ألم يناد الدكتور الغدامي ، عند قراءتنا لنصّ ما ، أن نرجع أيضا إلى السياق الأصغر ، ويقصد به مجموع نتاج الكاتب ؟ أفما كان ينبغي عليه ، ما دام قد تصدى لنقد قصيدة « إرادة الحياة » للشابي ، أن يراجع ديوانه على الأقل ؟ لقد جمعتُ من ديوان الشابي الأبيات التي وردت فيها لفظة « الريح » أو « الرياح » ، وهأنذا أضع الحصاد بين يدي القارئ :

ما للرياح تهب في الدنيا ويدركها اللغوب إلا رياحي فهي جامعة تمردها عصيب؟^(١)

والريح تعصف بالورود ، فعشت سخرية الخطوب^(٢)

أين نايي ؟ هل ترامته الرياح ؟ أين غايي ؟ أين محراب السجود؟^(٣)

أنت يا قلبي عشتُ نَفَرْتُ عنه القطاة

= نفس النتيجة التي أثبتناها هنا (انظر كتابه « الريح والرياح في القرآن الكريم وفي كلام العرب » / ملحق مجلة « الأزهر » / شوال ١٤١٧ هـ) . أقول :
« فيما بعد » لأن ما كتبتُه عن د. الغدامي قد صدر لأول مرة قبل بحث د. العماري بعدة سنوات في كتابي « أدباء سعوديون » الذي نشرته مكتبة شقير بالطائف (١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م) .

(١) أبو القاسم الشابي / أغاني الحياة / الدار التونسية للنشر / ١٩٦٦ م / ١٢٣ .

(٢) المرجع السابق / ١٢٦ .

(٣) السابق / ١٣٣ .

فأطارته إلى النهر الرياح العاتيات (١)

يا رياح الوجود ، سيري بعنف وتغنى بصوتك الأواه (٢)

ليتني كنت كالرياح فأطوى كل ما يخنق الزهور بنحسى (٣)

يا قلب، كم فيك من غاب ومن جبل تدوى به الريح أو تسمو به القمم (٤)

يمشى فتصرعه الرياح فينشئ متوجعا كالطائر المكسور (٥)

وينثرها في الفراغ الخيف كما تنثر الورد ريح شرود (٦)

نبني فتهدمها الرياح فلا نضج ولا نثور (٧)

(١) ص ١٣٥ .

(٢) ص ١٤٧ .

(٣) ص ١٤٩ .

(٤) ص ١٥٥ .

(٥) ص ١٩١ .

(٦) ص ٢٠٣ .

(٧) ص ٢١٤ .

فارموا على ظل الحجارة واختفوا خوف الرياح الهوج والأنواء^(١)

لو كانت الأيام فى قبضتى أذيتها للريح مثل الرمال
وقلت : يا ريح ، بها فاذهبى وبدديها فى سحيق الجبال^(٢)

رويدك ، لا يخذعنك الريح وصحو الفضاء وضوء الصباح
فى الأفق الرحب هول الظلام وقصف الرعود وعصف الرياح^(٣)

ولكم أصحّت إلى أناشيد الأنس وتنهد الآلام والأسقام
والى الرياح النائحات كأنها فى الغاب تبكى ميت الأيام^(٤)

وتغزلت بالريح وبالفجر فماذا ستفعل الريح بعدى؟^(٥)

وهذه هى كل المواضع تقريبا التى وردت فيها كلمتا « الريح »
و « الرياح » فى ديوان الشاعر ، إلى جانب البيتين اللذين استشهد بهما
د. الغداني فى النص الذى نقلته عنه . ومن الواضح أن « الريح »

(١) ص ٢٢٨ .

(٢) ص ٢٢٩ .

(٣) ص ٢٤٦ .

(٤) ص ٢٦٨ .

(٥) ص ٢٧٣ .

و « الرياح » فى غالب شعر الشايبى هما كلتاها للهلاك والتدمير .
وعلى هذا تكون ملاحظة الدكتور الغدامى غير صحيحة ، والتفسير الذى
أقامه عليها تفسيراً لا يستند إلى أى أساس^(١) .

وإذا أراد القارىء أمثلة أخرى على عدم التزام د. الغدامى بما دعا
إليه أو اتباعه منهجاً نقدياً صحيحاً فإننى أحيله على إعرابه لـ « الواو »
فى أول سطر من أحد مقاطع قصيدة لعبد الله الصيخان على أنها « واو
عطف » ، هذا الإعراب الذى ترتب عليه قوله إنه ينبغى « ألا يفوتنا
الدور العضوى لحرف العطف « واو » ، الذى يفرض علينا التفكير
بالجملة (يقصد الجملة التى بدئت بهذا الحرف ، ونصها : « ومات
بشير عريسا ») على أنها دخول إلى سياق ذهنى يجب علينا استحضاره
زمن التلقى ، فالعطف يتطلب معطوفاً عليه ، ولكن المعطوف غير
حاضر أمامنا . إذن هناك غياب لا بد من إحضاره ... إلخ »^(٢) وهذا
الإعراب غير صحيح ، « والواو » المذكورة هى « واو استئناف » لا
عطف ، ومن ثم فكل ما قاله الدكتور عن « الدور العضوى لحرف
العطف « الواو » والغائب الذى لا بد من إحضاره » لا محل له .

هذه بعض أمثلة فقط ، وإلا فبمستطاعى أن أورد الكثير . وهذا دليل

(١) هذا ما كنت انتهيت إليه بالنسبة لاستعمال هاتين الكلمتين فى شعر الشايبى فقط .
وقد بحث د. العمارى ، فى دراسته المشار إليها قبلاً قليل ، هذا الاستعمال فى بعض
مختارات الشعر القديم فوجد أن كلتا الكلمتين تستعمل فى الضر والنفع معا (انظر
كتابه « الريح والرياح فى القرآن الكريم وفى كلام العرب » / ٦١ - ٧١) . ومعنى
هذا أيضاً أن ما قاله د. الغدامى فى هذه المسألة كلام مرسل دون أدنى تثبيت .

(٢) تشريح النص / ٤٧ .

على أن الطاقة الكبيرة والحماسة الشديدة اللتين يتمتع بهما الدكتور الغدامي لم توظفا للأسف فيما هو مُجدِّ ومعقول .

إن الدكتور الغدامي يردد دائماً أننا عندما نتعامل مع نصٍّ ما ينبغي أن نضع معنى هذا النص في الخلف ونهتم فقط بما يثيره النص من انفعال جمالي . لكن هل يمكن وجود هذا الانفعال دون المعنى ؟ أم هل يمكن فصله عنه ؟ وهو حين يطبق هذا الكلام على قصيدة « بانت سعاد » لكعب بن زهير يرى أن الدلالة الإخبارية في هذه القصيدة (وهي أن للشاعر علاقة بفتاة اسمها سعاد) ليست هي هدف الشاعر ، بل المقصود هو الدلالة الضمنية . وهذه الدلالة يفسرها الدكتور الغدامي بأنها « هي إحداث الانفعال الوجداني واللغوي الذي يحاول أن يقول فيه للرسول عليه السلام إنه نادم أولاً على ما جرى على لسانه من شعر ، ثانياً بأن ذلك الشعر الذي روى كان لشاعر يقول ما لا يفعل » (١) .

فما رأى الدكتور الغدامي في أن الشاعر قد عبّر عن ندمه وتنصّل مما قال في حق الرسول تعبيراً وتنصلاً صريحين لا ضمنيّين ؟ وأي تصريح أشد من أن يقول :

أُنْبِئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي	والعفو عند رسول الله مأمولٌ
مهلاً ، هداك الذي أعطاك نافلة الـ	سقرآن فيها مواعيطٌ وتفصيل
لأَتَأْخِذَنِي بِأَقْوَالِ الْوَشَاةِ ، وَلَمْ	أُذْنِبْ ، وَلَوْ كَثُرَتْ فِي الْأَقَاوِيلِ ؟

وبضيف د. الغدامي أن الرسول عليه السلام لو كان قد فهم شعر كعب بدلالته الصريحة لأقام عليه حدّ القذف ^(١)، فهل يقام في الإسلام حدّ القذف على رجل لمجرد أنه ادّعى ، صدقا أو كذبا ، أنه يحب إحدى النساء ؟ إن حدّ القذف إنما يُوقَّع على شخص يتهم آخر بالزنا ، فهل اتهم كعب سعادَ هذه بالزنا ؟ وحتى لو كان قد فعل (وهو بالقطع لم يفعل ، بل اكتفى بالحديث عن حبه لها ، ووصف عذوبة ريقها ، وعاب عليها عدم وفائها) ، فهل سمّاها تسمية تعرّف القوم بها بحيث يكون هذا قذفا ؟ ثم ما رأى الدكتور الغدامي في أن الرسول عليه السلام قد أتاه رجل من المسلمين واعترف له بأنه قد اجترح خطيئة الزنا ، فراجعهُ الرسول عليه السلام عدة مرات إرادة أن يفتح له بابا للتوبة يَلجُه ويستتر على نفسه ولا يعود بعدها لمثل ذلك ؟ أترانا ينبغي أن نقول هنا أيضاً إن الرسول عليه السلام لم يأخذ ذلك الرجل بدلالة كلامه الصريحة بل الضمنية ؟ لكن الرجل عندما أتى الرسول عليه السلام معترفا قد اعترف بكلام عادي ليس من الأدب في شيء حتى نقول إن للأدب وضعاً خاصاً . ثم إذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام ، في رأى الدكتور الغدامي ، لم يحاسب كعباً لأنه يعرف أن الشعر لا يؤخذ بدلالته الصريحة ، فلمْ أهدر دمه على ما قاله في حقه قبل ذلك ، وكان قد قاله شعراً أيضاً ؟ أترى الرسول (أستغفر الله) يقيس بمقياسين ؟ ألا

(١) المرجع السابق / ٦٧ ، ٦٨ ، والخطيئة والتكفير / ٢٦٢ .

يرى الدكتور الغدامي كيف يؤدي منهجه إلى كثير من المآزق والمزلق بل
والمعاطب ؟

وإذا كان الرسول عليه السلام يفهم الشعر على أن المقصود به هو
دلالاته الضمنية لا الصريحة ، فلم سأل النابغة الجعدي (حين أنشده هذا
البيت :

بلغنا السماءَ مجدنا وجدودنا وإنا لنبغى فوق ذلك مظهرنا)

قائلا : « فأين المظهر يا أبا ليلى ؟ » ليرد عليه الشاعر مطمئنا له عليه
السلام : « الجنة يا رسول الله » ؟ ^(١) أليس هذا برهانا آخر على أنه
عليه السلام كان يأخذ الشعراء ، في الظروف المعتادة على الأقل ،
بدلالاتهم الصريحة ؟

ثم لماذا عاقب عمرُ رضى الله عنه (وكان من المقربين الملتصقين
بالنبي عليه السلام ويسير على سنته ويفهم مراميه) الحطيئة على هجائه
لأعراض المسلمين ، ثم رأى بعد أن استعطفه الشاعر ورقق قلبه على
أولاده الجياع أن يشتري منه أعراض المسلمين بمبلغ من بيت المال يسدُّ
به حاجته ويغنيه عن اللجوء إلى فحش القول ؟ أليس ذلك معناه أن
عمر قد فهم شعر الحطيئة بدلالاته الصريحة ؟

على أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أننا نقول في كل الأحوال بأنه لا
يوجد في الشعر (والأدب بوجه عام) إلا الدلالة الصريحة ، فهناك من

(١) انظر د. شوقي ضيف / العصر الإسلامي / ط ٧ / دار المعارف / ١٠٠ - ١٠١ .

الأعمال الأدبية ما لا يستقيم فهمه على وجه الظاهري ، بل لا بد من حمله على المجاز أو الرمز أو التلميح ، وقد يكون حمله على الوجهين ممكنا بل ومطلوبا . والنص وتركيبه وسياقه والظروف التي قيل فيها والمنطق الإنساني وبصر الناقد ، كل ذلك هو الذي يحدد أى هذه المناهج هو الذي ينبغي استصحابه أثناء نقد العمل الأدبي .

أما الزعم بأن المقصود بقول الرسول عليه السلام : « إن من البيان لسحرا » هو الاهتمام بما لم يقله الأديب لا بما قاله ^(١) ، فهو لى لكلام الرسول عن مواضعه . ومن الواضح أنه صلى الله عليه وسلم يشير في كلامه الشريف إلى أن للأدب مقدرة على التغلغل في النفس والتأثير فيها ببراعة وخفة وخفاء تشبه فعل السحر . وكيف بالله يمكن أن يقصد الرسول عليه السلام ما فسر به الدكتور الغدامي كلامه الشريف ؟ إن هذا ليس له من معنى إلا أن الرسول يقول إن مهمة البيان ليست التبيين والتوضيح بل التغميض والتلبيس والإبهام . فهل هذا معقول ؟

إن المنهج الذي يدعو إليه الدكتور الغدامي وحاول تطبيقه على كتابات الأديب السعودي حمزة شحاتة رحمه الله هو منهج خطر ، وإن النتيجة التي يؤدي إليها هذا المنهج هي التفكك وإعطاء الناقد الفرصة كاملة لكي يعيث في النص إفسادا وتخطيما ويضفي عليه ما ليس فيه وينسب إلى صاحبه ما لم يقله ولا يمكن أن يقوله ، كل ذلك في أمان

(١) انظر « الخطيئة والتكفير » / ١٢١ .

من أن يعقَّب عليه أحد أو يراجعه . وهذا هو ما فعله ويفعله الباطنية بالنصوص القرآنية . ألم يقل الدكتور الغدامي بـ « موت الكاتب ؟ لكن الكاتب لا يموت إلا بعد أن يتوفاه الله ، أما نحن البشر فلا يملك أحد منا أن يميته بجرة قلم ! ونحن لا نوافق الدكتور الغدامي على ما قاله من أن النص ، بعد أن يصدر عن المؤلف ، يستقل عنه كما يستقل الابن عن أبيه^(١) . إن الابن (بفرض تسليمنا بتشبيهه د. الغدامي) هو أولاً كائن بشري ينتمى إلى نفس الجنس الذى أبوه فرد منه ، أما النص فهو إنتاج لغوى صادر عن كائن بشري وليس هو نفسه كائنا بشريا . ومع ذلك فالابن ، كما لا أدري كيف غاب ذلك عن الدكتور الغدامي ، يحمل ملامح آبائه ، ويظل يُنسَب إلى أبيه حتى بعد أن يموت هذا الأب : يموت موتا حقيقيا ، لا على الورق كما يريد الدكتور الغدامي .

* * *

(١) الموقف من الحداثة / ٨٦ - ٨٧ . وانظر « الخطيئة والتكفير » / ٧١ - ٧٢ .